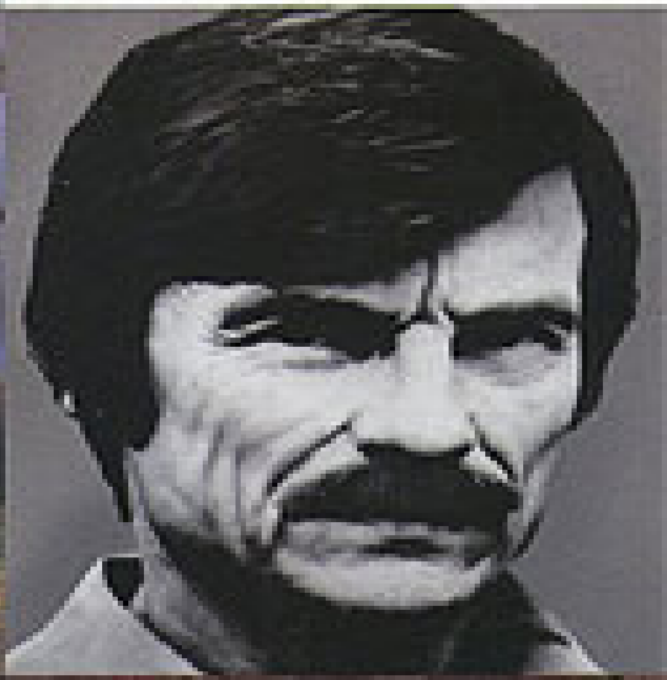
Андрей Тарковский







Виктор Филимонов

Жизнь замечательных людей


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Крупнейший режиссер XX века, признанный мастер с мировым именем, в своей стране за двадцать лет творческой деятельности он смог снять лишь пять фильмов. Не желая идти ни на какие компромиссы с властями, режиссер предпочел добровольное изгнание - лишь бы иметь возможность оставаться самим собой, говорить то, что думал и хотел сказать. Может быть, поэтому тема личной жертвы стала основным мотивом его последнего фильма. Рассказ о жизни гениального режиссера автор сопровождает глубоким и тонким анализом его фильмов, что позволяет читателю более полно понять не только творчество, но и неоднозначную личность самого мастера.

- ВЛАДИМИР ФИЛИМОНОВ. АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ: СНЫ И ЯВЬ О ДОМЕ.
  - ПРЕДДВЕРИЕ
  - ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
    - ГЛАВА ПЕРВАЯ. ПРОХОЖИЙ И КОЛЫБЕЛЬ
      - Отец
      - Мать
      - Кров(ь) культуры
    - ГЛАВА ВТОРАЯ. «КАТОК И СКРИПКА». 1932-1961
      - Не брошенный, но одинокий. Детство и отрочество. 1932-1948
      - «Самый высокий вклад капитала». Юность. 1948-1954
      - «Эта мигрирующая пауза…». ВГИК. 1954-1956
      - Вкус «фактуры». ВГИК. 1957-1959
      - «Каток и Скрипка». Диплом. 1960-1961
    - ГЛАВА ТРЕТЬЯ. «ИВАНОВО ДЕТСТВО». 1961-1964
      - Московская явь и венецианские сны. Июнь 1961 – сентябрь 1962
      - Мститель – спаситель – жертва
  - ЧАСТЬ ВТОРАЯ
    - ГЛАВА ПЕРВАЯ. НАЧАЛА И ПУТИ, ИЛИ СТРАСТИ ПО АНДРЕЮ. 1962-1971
      - «Где тебя сегодня нет? На Большом Каретном…». 1962-1969
      - «Андрей Рублев»: недосягаемая святость

- «Андрей Рублев»: в кого стреляет Тарковский? 1966-1970
- «Андре Рублев»: от сценария к фильму
- ГЛАВА ВТОРАЯ. «СОЛЯРИС». 1968-1972
  - «Он выдает себя за мессию…». Замыслы и исполнения
  - «Солярис» с «заземлением» и без него
  - Бог-неудачник, или Призрак дома
- ГЛАВА ТРЕТЬЯ. «ЗЕРКАЛО». 1966-1974
  - «В мире, пораженном энтропией совести…»
  - «Зеркало»: на уровень «жизненного поступка». 1967-1972
  - «Зеркало»: не фильм, а процесс его созревания
  - Русское кино в трех домах: Шукшин, Тарковский, Кончаловский. 1970-е годы
    -
    - Дом первый. Василий Шукшин
    - Дом второй. Андрей Тарковский
    - Дом третий. Андрей Кончаловский

○ ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ.

- ГЛАВА ПЕРВАЯ. «СТАЛКЕР». 1975-1979
  -
  - «Друзья» и годы: в пространстве «Сталкера»
  - Гофман – Гамлет – Тарковский
  - «Стокер» и компания
  - «Ну, вот мы и дома…»
- ГЛАВА ВТОРАЯ. «НОСТАЛЬГИЯ». 1980-1983
  - «Неудержимые рыдания от невозможности душевной гармонии…». 1980—1981
  - Выбор натуры. 1981-1982
  - «Надо думать и об Андрюше, и о работе…». 1983
  - «Ностальгия». Хронотоп странствий
  - Дорожные жалобы, или Полеты во сне и наяву
- ГЛАВА ТРЕТЬЯ. «ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ». 1984-1986
  - Ступени
  - «Жертвоприношение»: Готланд в огне
  - Крыша над головой: завещание

○ ПАМЯТНИК. ЭПИЛОГ

- ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А.А. ТАРКОВСКОГО
- КРАТКАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ, ТЕАТРАЛЬНЫЕ И РАДИОПОСТАНОВКИ
- ЛИТЕРАТУРА

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37
  - 38

- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82

- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126

- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170

- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214

- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258

- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277

ВЛАДИМИР ФИЛИМОНОВ. АНДРЕЙ ТАРКОВСКИЙ: СНЫ И ЯВЬ О ДОМЕ. *(Памяти Леонида Константиновича Козлова)*

…Заключите меня в скорлупу ореха, и я буду

чувствовать себя повелителем бесконечности.

Если бы только не мои дурные сны!

У. Шекспир. Гамлет

ПРЕДДВЕРИЕ

Под сердцем травы тяжелеют росинки,
Ребенок идет босиком по тропинке,
А я на него из окошка смотрю,
Как будто в корзинке несет он зарю…
Арсений Тарковский. Юрьевец, 1933

Начало дневников под скорбным названием «Мартиролог» совпало с делом тем не менее веселым — обустройством собственного дома, купленного весной 1970 года. Причем, как и хотелось, не в городе — городские квартиры ему никогда не казались уютными, — а в деревне Мясное Рязанской области. Вот настоящая «крепость»! Не даст начальство работать — отсидится здесь. Построит каменный дом. Разведет живность, посадит огород. Вот только газик нужно приобрести: все-таки до Москвы 300 километров… Да денег надо бы подзаработать, чтобы завершить все к осени…

Чьи это мечты и планы? Гениального режиссера-мистика? Апостола оригинального учения, проповедующего о «личном Апокалипсисе» в Сент-Джеймском соборе Лондона летом 1984 года? Или человека с крепким крестьянским прошлым, хозяина, уверенно возводящего фундамент своего материально укрепленного будущего?

Правда, дом и хозяйство пока лишь образ не столько материального процветания, сколько воображаемой защиты от тех, кто посягает на его творческую свободу. Оберег.

Созидая деревенскую обитель, он, может быть, воскрешал пору, когда мать, Мария Ивановна Вишнякова-Тарковская, с ритуальным постоянством каждое лето отправлялась с детьми в деревню, убежденная в целительном действии природы на их тело и дух. Деревенская жизнь осела в памяти сына как образ охранительно-защитительных сил матери, чьей энергией мечталось укрепить и собственное жилище. Странное, почти сказочное пребывание внутри природы навсегда осталось в нем скорее грезой, нежели материально осязаемым существованием.

Переселяясь на лоно природы, неполное семейство (отец ушел в 1937 году) — мать с двумя детьми, мальчиком Андреем и

девочкой Мариной, — покидало не благоустроенное, обжитое поколениями гнездо, а московскую коммуналку, категорически отрицающую семейный уют частного человека. Поэтому, наверное, в исповедальном своем фильме «Зеркало» режиссер Тарковский дотошно воспроизведет в качестве дома детства не коммунальную нору, а именно хуторское жилище семьи, каким оно было в 1935—1936 годах. Утопическая попытка вернуться в природу-деревню как в материнское лоно, когда хоть и нищенски убогой была жизнь, но в ней сохранялось чувство безопасности, обеспеченное неусыпным бдением, кажется, так и неразгаданной сыном женщины…

Дневник Тарковского неуклонно регистрирует усилия по упрочению семейного гнезда: сначала на родине, затем за ее пределами. Усилия зримо материальны как в деле добывания денежных средств, так и в смысле личных трудов. С начала 1970-х это магистральный сюжет в жизни Андрея Арсеньевича Тарковского: этический поступок и духовно-материальное событие, формирующие облик биографии художника.

Но, с другой стороны, герой его кинематографа (второе «я» творца) так же упорно и последовательно порывает с земным обиталищем, в конце концов вполне сознательно предавая его огню в последнем фильме «Жертвоприношение». Разве кинематограф Тарковского не поступок, в свою очередь формировавший его биографию? Только вот такой поступок выглядит отрицанием естественной потребности созидать материальную опору и защиту и для себя, и для потомства.

В творчестве художника утверждается подвиг жертвенных страданий и испытаний во имя духовного спасения. В этом контексте и дневник восходит к жанру средневековой церковной литературы о христианских мучениках, одновременно пробуждая в памяти герценовский мартиролог, составленный из мученических судеб русских поэтов первой половины XIX века.

По мере творческого роста Тарковский все более чуждается игр «свободного искусства». Напротив, он постулирует творчество как «вынужденный акт», продиктованный тяжелым и даже гнетущим долгом. Режиссер недоумевал, как художник может быть счастлив в процессе своего творчества. Человек вообще, по убеждению Андрея Арсеньевича, живет вовсе не для того, чтобы быть счастливым. Есть вещи, провозглашал он, гораздо более важные, нежели счастье. Творчество превращается в религиозное служение в подчеркнуто отшельническом аскетизме.

Но разве несчастлив он был, устраивая свой дом здесь, в Мясном, или там, в итальянском средневековом городке Сан-Грегорио, в полусотне километров от Рима? Впечатление такое,

будто мощные разнонаправленные силы борются в человеке, бросая трагический отсвет на поступки и события его жизни и творчества, создавая то глубоко конфликтное натяжение, которое и разрешается, в конце концов… Чем? То ли крушением так и не подведенного под спасительный кров земного дома, то ли обретением обители неземной, воссоединяющей многих и многих вместе с ним в некую духовную «церковь Тарковского»? А может быть, и тем и другим в хоре жертвенных песнопений?..

Написанное о нем акцентирует (с разными знаками приятия-неприятия) и то, и другое, и третье. Вероятно, возможно и четвертое, и так далее… При этом сложенный им сюжет жизни и творчества (или жизнетворчества) продолжает завораживать. Пробуждает вопросы. Так чего же чаял этот человек? Отчего так и не построил в земной юдоли обиталища для себя и потомков? Какого крова искал? И искал ли? Что с такой отчаянной решимостью подвигло его к жертве, может быть, и воображаемой, но тем не менее откликнувшейся вполне реальным страданием?

Конфликтная магистраль биографии Андрея Арсеньевича Тарковского может прочитываться как сопряжение поступка материальной жизни (строит дом) с поступком духовного творчества (готовит его к жертве). Разворачивая сюжет его жизни и творчества, пройти бы путем противоборства объявленных сил, обнажив их живое взаимодействие в единстве и противоречиях личности художника!

«Мне часто снится этот сон, — исповедуется лирический герой «Зеркала». *— Он повторяется почти буквально, разве что с самыми несущественными вариациями. Просто лишь дом, где я родился, я вижу по-разному: и в солнце, и в пасмурную погоду, и зимой, и летом…*

Я привык к этому. И теперь, когда мне снятся бревенчатые стены, потемневшие от времени, и белые наличники, и полуоткрытая дверь с крыльца в темноту сеней, я уже во сне знаю, что мне это только снится, и непосильная радость возвращения на родину омрачается ожиданием пробуждения. Но когда я подхожу к крыльцу по шуршащей под ногами листве, чувство реальной тоски по возвращению побеждает, и пробуждение всегда печально и неожиданно…»

Автор в своих видениях счастливее героя. Там он преодолевал порог утонувшего в прошлом дома, «бесчисленное количество раз переступал его». Но воображаемое преодоление обернулось, кажется, непоправимым.

«… Мне показалось, что, если мне удастся реализовать этот сон в фильме, он покинет меня, что мне таким образом удастся освободиться от чувств, сопутствовавших этому видению. Это

была довольно тяжелая ностальгия, тянувшая назад и не оставлявшая впереди никаких перспектив… Но интересно, что таким образом мне действительно удалось освободиться от преследовавших меня воспоминаний. Хотя теперь я уже скучаю о них, и в меня вселилось ощущение большой потери. Я думал, что, избавившись от этих воспоминаний, я облегчу себе отношение к жизни. А сейчас мне кажется, что потеря осложнила мою ситуацию, ибо вакуум, который образовался после этого в душе, так ничем и не заполнился. Говорят, что нельзя возвращаться на старые места… Здесь кроется какой-то самообман…»

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ГЛАВА ПЕРВАЯ. ПРОХОЖИЙ И КОЛЫБЕЛЬ

Отец

Прохожему— какое дело,
Что кто-то вслед за ним идет,
Что мне толкаться надоело,
Стучаться у чужих ворот?

И никого не замечает,
И белый хлеб в руках несет,
С досужим ветерком играет,
Стучится у моих ворот…

Арсений Тарковский

Существует соблазнительная для биографа экзотическая легенда о происхождении фамилии Тарковских от средневековых дагестанских князей-кумыков. Принимаясь за жизнеописание Андрея Тарковского, не упомянуть об одном из мифов, возникающих вокруг знаменитой семьи, нельзя, но и следовать упомянутому сюжету невозможно из-за его документальной необоснованности. Добросовестный летописец, собиратель и хранитель истории семьи М. А. Тарковская, сестра режиссера, категорически отвергает всякого рода домыслы в этом направлении. А в признании «кавказских княжеских» корней отцом или братом видит своего рода игру, «шутливую мистификацию» [1].

Разъясняя происхождение фамилии, Марина Арсеньевна говорит о присутствии «польской темы» и называет далеким предком отца Войцеха Тарковского из Люблина. Он и его сын Франц жили в Заславе Волынской губернии. Франц Тарковский имел сына Мацея (Матвея), упорно боровшегося в зрелый период жизни и до самой смерти за признание Тарковских дворянами. Дворянский титул и герб были получены в 1852 году. Матвей Францевич Тарковский (1780— 1853), целиком отдавшись упомянутым заботам, не был обременен землями и крепостными. После себя оставил жену и двух сыновей — Иосифа и Карла. Младшего Александра к этому времени уже не было в живых.

Карл Матвеевич Тарковский, родившийся в 1845 году, как раз и приходится дедом Арсению Александровичу Тарковскому.

Отец Арсения, Александр Карлович Тарковский (1862—1924),

будучи вольнослушателем юридического факультета Харьковского университета, увлекся народнической идеей, связался с революционным движением в Елисаветграде и как один из его лидеров в 1884 году был арестован. Во время допроса юноша гордо заявил: «Да, я имею честь принадлежать к партии “Народная воля”!» Но другие показания давать отказался и был сослан на пять лет в Иркутскую губернию.

Вернулся в родной город в 1892 году. Работал секретарем земского начальника. С 1897 по 1920 год был помощником бухгалтера и бухгалтером в Городском Общественном банке. Одновременно посвящал себя журналистике. Занять более значительную должность не мог, так как находился под гласным надзором полиции.

В Елисаветграде его возвращения из ссылки ждала невеста Александра Андреевна Сорокина, дочь местного купца. Она и сама некоторое время находилась под арестом, но скоро была освобождена. Бракосочетание состоялось в апреле 1892 года. Через пять лет верная супруга Александра Карловича скончалась, оставив 35-летнему вдовцу трехлетнюю дочь Леониллу, которую племянники Андрей и Марина гораздо позднее именовали «тетя Лёня».

Дом Тарковских подвергался просто-таки нещадным ударам судьбы. Когда Александр был еще ребенком, умерла его старшая сестра Евгения. В 1872 году во время холеры одновременно ушли из жизни родители. И вот — смерть жены. А судьба продолжает испытывать Тарковских.

В 1902 году Александр вступает в брак вторично. Его супругой становится Мария Даниловна Рачковская, дочь надворного советника и директора почтамта в Дубоссарах Тираспольского уезда. Отсюда она и прибывает в ноябре 1894 года в Елисаветград, к тому времени уже проработав более десяти лет учительницей.

Марина Тарковская пишет, что бабушка ее в молодости была невысокой, худенькой, смуглой, с большими задумчивыми глазами. И походила, по семейному преданию, на свою бабушку-румынку. Румынская кровь откликнулась во внешности не только Арсения Александровича, но и его дочери. Этот женский тип встречается во всех фильмах Андрея Арсеньевича. И часто — в оппозиции к образу женщины крупной стати, с роскошными рыжими или, во всяком случае, светлыми волосами, внешне более близкому матери режиссера.

От Марии Даниловны у Александра Карловича рождаются два сына — старший Валерий (1903) и младший Арсений (1907), отец Андрея Тарковского.

Печальна, но и символична в истории фамилии судьба старшего. По исполнении ему двух лет (1905) отец на царском «Манифесте» запечатлевает соответствующее случаю духовное завещание, как бы передавая революционную эстафету народовольца еще несмышленому ребенку и так предугадывая его беспокойное будущее как представителя «второго поколения создателей народной воли».

Всесторонне одаренный с детских лет Валерий (Валя) Тарковский радикальным образом воплотил завещание отца, рано встав на революционный путь и тем подписав себе смертный приговор. Ему пятнадцать, а он уже один из членов кружка революционеров-анархистов. Юноша обзаводится семизарядным кольтом, с которым на поясе ходит в гимназию, о чем и докладывал отцу директор учебного заведения. Валя пишет пламенные статьи и стихи. Один из его псевдонимов — «Кид». То ли пират, то ли благородный разбойник…

Валерий Тарковский погибнет в мае 1919-го в одном из боев с григорьевцами, прикрывая отход красноармейского отряда. Тяжким грузом ляжет гибель сына на родителей: ослепнет отец, быстро постареет мать. Долго не получая известия о гибели Вали, Александр Карлович диктует жене запоздалый призыв к сыну о прекращении революционного странничества, напоминает об учебе, необходимости заботиться о родных…

Не усидел рядом с родителями и младший, Асик, любимый в семье и сам нежно любивший и отца, и брата Валю. Уже к семнадцати годам, подобно Валерию, он покидает родное гнездо. Начинаются скитания по Новороссии и Крыму. Он прибивается к рыболовецкой артели на Азовском море, работает подмастерьем у сапожника…

Кажется, по воле бурного времени срываются с места мужчины из рода Тарковских. Но, заметим, они не сопротивляются приливам и отливам истории. Напротив, охотно с ними сотрудничают — иногда с опасностью для собственной жизни и печальным эхом в сердцах близких. И это при том, что их домашнее существование было исполнено семейной теплоты и душевного комфорта. Сам Арсений Александрович говорит о своем почти физическом ощущении атмосферы доброты, которая царила в их доме и озаряла своим светом всю его жизнь. «Память добра» — вот главное на свете, понял он еще в детстве»

Так отчего же дом не удержал Арсения, как не удержал он в свое время и его отца, и его брата? Не сможет удержать ополовиненная семья еще совсем юного его сына Андрея, то и дело рвавшегося из тесных комнат коммуналки на улицу…

Когда Асик летом 1925 года прибыл в Москву, при нем уже были тетрадь стихов и, по его выражению, «умение ничего не есть по два дня подряд». Он твердо знал, что станет поэтом, и намеревался приобрести необходимое образование.

И стихотворство, и убежденность в своем поэтическом призвании юноши из новороссийской провинции не кажутся случайными. Елисаветград, при внешней провинциальности, стал к концу XIX века городом высокой культуры, подарив миру украинский национальный театр, музыкантов, писателей, поэтов, политических деятелей, ученых. Асик же рос в семье людей, бескорыстно преданных искусству, духовно увлеченных и отзывчивых, но в то же время — гордых, независимых.

Когда скончались родители, Александра Карловича вместе с младшей сестрой Верой взял на воспитание супруг их старшей сестры Надежды — секретарь полицейской управы Иван Тобилевич. Иван Карпович Тобилевич (1845—1907) не кто иной, как в недалеком будущем украинский драматург, актер, театральный деятель, один из основоположников реалистического народного театра на Украине Иван Карпенко-Карый, тоже, кстати, в известные годы революционно настроенный.

В елисаветградском реальном училище, куда Тобилевич определил опекаемого Сашу, был сильный преподавательский состав. Во главе учебного заведения находился Михаил Завадский, человек передовых взглядов, реформатор, гуманист-просветитель. Правда, Александр Карлович был исключен из училища в 6-м классе за слишком строптивый нрав и заканчивал учебу в Мелитополе.

В зрелые годы Александр Карлович владел английским, французским, немецким, итальянским, сербским, украинским языками. Знал греческий, латынь, а перед войной 1914 года взялся за изучение древнееврейского. В доме была большая библиотека. Иностранную литературу читали в оригинале. Мария Даниловна, мать Арсения, оказавшись в Елисаветграде, учительствовала вплоть до 1903 года. И детей своих предпочитала воспитывать по самой передовой на то время педагогической системе доктора Макса Фребеля. А из этого следовало, что мальчикам до пяти лет полагалось носить платьица, не допускалось никакое насилие над личностью ребенка. В семье музицировали, писали стихи, рисовали. Тарковские обладали развитым чувством юмора. Литературу любили все, и все были в разной степени одарены сочинительскими способностями.

Такая благодатная в творческом отношении среда не могла

не оставить след в душе одаренного юноши Арсения. Отозвалась в нем, мы думаем, и сама атмосфера юга Украины с ее певучей речью и удивительным фольклором.

Самые близкие друзья его юности — не менее талантливые Юрий Никитин и Николай Станиславский. Первый окажется со временем учеником известного украинского театрального деятеля и педагога Леся Курбаса, потом будет работать на Киевской киностудии вместе с великим кинорежиссером Александром Довженко, которого, среди немногих советских деятелей кино, высоко ценил Андрей Тарковский. В 1938 году будет незаконно репрессирован и погибнет на пересылке в 1940-м. Второй посвятит себя театру, станет заслуженным деятелем искусств Украинской ССР, будет работать главным режиссером Музыкально-драматического театра в Житомире. Скончается в 1970 году.

В детстве на Асю в значительной степени повлиял и елисаветградский знакомый семьи, товарищ отца по ссылке Афанасий Иванович Михалевич. Он начал обучать семилетнего мальчика философии украинского мыслителя-пантеиста, просветителя и поэта XVIII века Григория Сковороды. Сковорода вошел в душу Арсения (вместе со стихотворством) и как мировидение «старчика» (бродячего философа-наставника), и как его образ жизни.

В Москве Арсений Тарковский поступает на Высшие литературные курсы при Москпрофобре. Это учебное заведение брало под свое крыло в большинстве случаев тех, кого отвергали пролетарские вузы — отпрысков дворянских семей или просто интеллигентов по происхождению.

Здесь Арсений сдружился с Марией Петровых, у которой находил позднее «врожденный хорошо поставленный поэтический голос», и Юлией Нейман, поэтом и переводчиком в недалеком будущем. В эти же годы он сблизится с поэтами Семеном Липкиным и Аркадием Штейнбергом. Но главной была встреча с Георгием Аркадьевичем Шенгели (1894—1956), поэтом, переводчиком, стиховедом, собравшим под свое крыло близкую ему по духу молодежь. Тогда он председательствовал во Всероссийском союзе поэтов. Близок был к акмеистам, но, по существу, ни к какой поэтической группе не принадлежал.

Шенгели стал не только учителем Тарковского «во всем, что касалось стихотворства», но и просто старшим товарищем. Подобно многим творческим личностям тех лет, Шенгели вел «безбытный» образ жизни. Сам Арсений и его друзья привыкли жить впроголодь и носить весьма скромную одежду. Но даже непритязательного в быту молодого поэта поразил при первой

встрече его наставник, представший в качестве экзаменатора на Литературных курсах. Еще бы! На экзаменаторе был долгополый профессорский сюртук вместе с короткими, до колен, брюками, обрезанными для починки просиженных мест. Костюм дополняли солдатские обмотки, а на носу у «профессора» имелось «чеховское» пенсне.

Шенгели с супругой жил в довольно тесном помещении, когда к ним подселился Арсений Тарковский, обосновавшийся под письменным столом, где у него была даже электрическая лампочка. Георгий Аркадьевич кормил безденежного ученика и заставлял писать стихи. Позднее он поможет Арсению наладить сотрудничество с газетой «Гудок», с которой в ту пору поддерживали связь Михаил Булгаков, Валентин Катаев, Юрий Олеша, Илья Ильф и Евгений Петров. И к «доходной» переводческой деятельности Тарковского подтолкнул опять же Шенгели.

Влияние Георгия Аркадьевича отозвалось в поэтическом манифесте Арсения и его друзей (Петровых, Штейнберг, Нейман и другие). На знамени молодых лириков было начертано: поэтическая правда прежде всего. А это означало «систему творчества, где художник правдив наедине с собой». Отметим, что Шенгели отстаивал классическую традицию в поэзии и был ярым противником Маяковского, которого обвинял чуть ли не в безграмотности в своей брошюре «Маяковский в полный рост» (1927), наделавшей много шуму в критике тех лет.

Женская половина курсов сразу обратила внимание на Асика, осознавая «особость его черно-белой красоты» (Ю. Нейман) постепенно. Но из всех на роль жены он выбрал Марию Вишнякову, учившуюся курсом младше. Вере Николаевне Петровой, матери Марии, избранник дочери не понравился. Но убедить дочь не совершать опрометчивого шага матери не удалось. В конце концов она взяла с Марии расписку в том, чтобы та в будущем не упрекала мать, если жизнь с Арсением не сладится.

Брак состоялся в феврале 1928 года. А 4 апреля 1932 года у молодых супругов появляется сын Андрей, 3 октября 1934-го — дочь Марина. «Когда родился Андрей, — пишет Марина Арсеньевна, — папа говорил, что он похож на Валю — у него были такие же зеленые глаза» [2]. Андрей же, повзрослев, то и дело вглядывался в портретное изображение Александра Карловича, ища и, вероятно, находя в себе, как в зеркале, сходство с ним. Он и вправду был похож и на того, и на другого. И не только внешне. Вехи жизненных дорог мужчин Тарковских, особенно отцовские, поразительно совпадали с его собственными.

Маруся и Арсений поселились в комнате коммунальной квартиры. Жили голодно. Рождение сына Арсений Александрович встретил радостно, но очень скоро ощутил фатальную непереносимость быта, легшего на его поэтические плечи. По ощущениям дочери, жизнь отца как поэта была чревата вынужденной раздвоенностью существования в реальном и поэтическом измерениях. Погружение в творчество — желанно Выход — болезнен. Это и сыграло, полагает Марина Арсеньевна, свою роль в распаде семьи. Наверное, отозвалось и романтическое легкомыслие, неспособность, а может быть, и нежелание смирить капризы собственной натуры. Ведь известно, что Арсений Александрович по-детски не умел сопротивляться своим страстям. Но было и то, что вообще присуще мужчинам из рода Тарковских. Неутолимая жажда подняться над прозой повседневности, отринуть ее во имя «божественного глагола», звучащего только в надбытовых высях.

В нашем воображении вновь всплывает фигура Александра Карловича, всецело отдавшегося в юности революционной эйфории конца XIX — начала XX века. Традиции революционного самопожертвования в разных формах не исчезали у нас от времен Радищева до молодой поросли, явившейся на рубеже столетий, к которой принадлежал и Александр Тарковский. От деда до внука в глубине натуры Тарковских живет неколебимая установка исполнить миссию, совершить жертвенный подвиг во имя высшего призвания в том пространстве деятельности, которое они избирают.

Александр Карлович в молодости — идеальный пример отечественного революционера.

Окунувшись в унылую прозу российской одиночной тюрьмы, он вдруг начинает молить о помощи и обращаться с исповедью… к французскому писателю-романтику Виктору Гюго, воспевшему подвиг одинокого бунтаря. Сквозь текст исповеди будто проглядывает конспект нового романа в духе «Отверженных», но с русским героем-страдальцем. С другой же стороны, при чтении письма Александра Карловича не покидает чувство, что в нем, как в первоклетке, гнездятся те послания, которые будет регулярно отправлять своим чиновным мучителям внук народовольца кинорежиссер Андрей Тарковский.

Самое примечательное — финал обращения к французскому романисту. Это просьба направить прошение российскому правительству об освобождении его, Александра Тарковского, из-под стражи, о возвращении ему свободы, которая вернет его к жизни, об освобождении его из-под следствия и суда, о разрешении жить ему в Елисаветграде. Он пишет это так, как

если бы втайне надеялся, что письмо прочтут и те, кто практически может содействовать его освобождению. Обещает оставить революционную деятельность, обратиться к учебе и литературной работе, а то и навсегда, если потребуется, покинуть Россию… [3]

Строки письма поражают наивностью представлений о той реальности, в которой адресант живет. И в то же время они дают понять, что такое бескорыстный отечественный революционизм, чуждый прозе повседневности и поиску какой бы то ни было выгоды от революционной практики. Все это послание — выражение фатального конфликта в сознании его автора между материальной и духовной сторонами жизни, между бытом и бытием, что и определит; на наш взгляд, драматизм судьбы Александра Тарковского вплоть до ускорившейся слепоты (после гибели старшего сына) и кровоизлияния в мозг 26 декабря 1924 года.

Похожий конфликт станет ведущим и в творческом мировидении, и в текущей повседневности Андрея Тарковского.

… В жизни же Арсения Александровича получалось так, что заботы о материальном, груз домашней прозы ложились на его спутниц. Особенно после ампутации ноги из-за газовой гангрены, случившейся в результате ранения в 1943 году. В это время он особенно ощущал свою зависимость от человека, живущего рядом.

В одной из откровенных бесед с тещей муж Марины Арсеньевны, режиссер и бывший однокурсник Андрея Тарковского Александр Гордон, как-то коснулся «детскости» Арсения Александровича, его склонности «уйти от действительности в раскладывание пасьянсов, в любовь к игрушечным медведям и обезьянам». Мария Ивановна заметила, что как раз эту сторону его натуры и использовала в отношениях с мужем его третья спутница жизни, переводчик англоязычной литературы Татьяна Озерская, культивируя в нем в конечном счете неуверенность и чувство зависимости. «Боюсь, то же самое происходит сейчас с Андреем», — добавила Мария Ивановна, имея в виду второй брак сына.

Добавим, что эти черты характера поэта приобретали еще более высокий градус из-за его страстности, неспособности противиться стоим желаниям, своеобразной азартности, что было свойственно и сыну. Эти черты проявлялись во всем: от увлеченности астрономией, коллекционированием грампластинок с классической музыкой и книг до любовных увлечений и, конечно, абсолютной преданности своему

поэтическому дару. В последнем случае и астрономия была одним из выражений его художнической души. Как заметил друг поэта, писатель Юрий Коваль, телескопы и бинокли Арсения интересовали постольку, поскольку приближали далекое, то, до чего «рукой нашей не дотянуться».

Будучи людьми «надбытовыми», и Александр Карлович, и Арсений Александрович тем не менее с тревогой следят за развитием того же качества характера в жизненной практике своих детей. Уже после вгиковской курсовой работы Андрея (совместно с М. Бейку и А. Гордоном) по рассказу Э. Хемингуэя «Убийцы» (1956), которую отцу довелось увидеть, Арсений Александрович с грустью, оправданной собственным опытом, произнесет: «Бедный Андрюша, трудно ему будет, очень трудно… Ведь он не отступится от своего видения мира, а ОНИ будут его ломать…» [4] И эти опасения в той или иной форме повторялись после встречи с каждой новой работой сына.

Передавая Андрею высокую тягу к небу, Арсений упускал из внимания, кажется, сам быт первой семьи тогда, когда она в этом остро нуждалась. «…Мало взял я у земли для неба, больше взял у неба для земли…» — с какой-то грустью произнесет поэт в своей «Степной дудке» (1960— 1964). Мучительное увлечение Татьяной Озерской нагрянуло как раз в первые послевоенные годы. А летом 1947 года, рассказывает дочь поэта, мать ее Мария Ивановна, не зная, куда деть детей на каникулы, отправила их сначала в Малоярославец к своему отцу, а потом в деревенский полуразрушенный дом тестя своего двоюродного брата на станцию Петушки.

После войны дом в Малоярославце выглядел мрачно: заколоченные окна, темень. А в доме лежал ослабевший от голода больной дед. Детям на пропитание было выдано две буханки черного хлеба и несколько селедок.

Остаток лета дети провели в деревне около Петушков. Изводил голод. Мария Ивановна работала, и по субботам они шли на станцию ее встречать, по дороге забавляясь изобретенной на этот случай игрой. Брат изображал в дорожной пыли, что бы он хотел съесть, а сестра угадывала. Привезенные матерью продукты быстро исчезали. К концу недели голод становился невыносимым. Как-то им повезло. В лесу они набрели на делянку картофеля. Вернулись сюда уже с сумкой. Марина стояла «на шухере». Андрей выкапывал клубни. «Если бы вдруг пришли хозяева, они нас, возможно, убили бы».

В сентябре этого же 1947 года по возвращении в Москву Андрей поступает в художественную школу, а в ноябре заболевает туберкулезом: очаги в правом легком от верхушки до третьего

ребра. Всю зиму он находится на излечении в детской туберкулезной больнице, выписывается только весной следующего года. Сохранился рисунок Андрея, изображающий открытую террасу детской туберкулезной больницы, на которой спят больные дети.

Вернемся к тому времени, когда Арсений покинул свою первую семью. Второй его женой стала Антонина Александровна Бохонова (1905—1951). Друзья осуждали его за уход из семьи, но не слишком строго. Ведь он поэт! К тому же поэт был сильно влюблен, не мог справиться со своими чувствами. «Красивая, одетая по моде, веселая, остроумная и добрая, Антонина Александровна тяжело расставалась со своим мужем. Владимиром Владимировичем Трениным»[5]. В. Тренин сам был родом из Елисаветграда. двумя-тремя годами старше Арсения. Когда-то учился на архитектурном факультете ВХУТЕМАСа.

В 1928 году начал сотрудничать с журналом «Новый Леф». Свою литературоведческую деятельность посвятил исследованию творчества Маяковского. Погиб в писательском ополчении под Вязьмой осенью 1941 года. Он покинул семью, оставив бывшей жене жилье в Партийном переулке, где они проживали вместе с дочерью Еленой.

После ухода из семьи внешне условия жизни Арсения хоть и изменились, но не в бытовом отношении. Советский быт и бытом, в собственном смысле, назвать нельзя. Быт как таковой, в его частной, семейно-домашней традиции, еще существовал в досоветском прошлом как Тарковских, так и Вишняковых. Но после революции и Гражданской, разметавших семейства, в новообразовавшемся мироустройстве *ни о каком традиционном быте речи идти не могло* .

Быт как незыблемый уклад повседневной жизни формируется фундаментальной традицией. Но как раз по фундаменту был нанесен мощнейший удар катаклизмами рубежа XIX— XX веков, первых десятилетий XX века. Фундамент дал трещину, осел, а то и разрушился, и наши соотечественники в советском XX веке оказались, по существу, в безбытном хаосе, где для создания элементарного домашнего уюта, в самом прозаическом смысле слова, следовало прилагать едва ли не героические усилия.

Нельзя назвать бытом перманентную нищету «простого советского человека», лишенного частной жизни. Потому, например, пример, существование Марии Ивановны Вишняковой, обремененной заботами о детях, превращалось в подвиг в родном отечестве. Воспарять над *таким* бытом было не то что легко, а как бы предусматривалось самим «советским образом жизни». Но только в качестве вдохновенного коллективного исполнения

государственных планов. А вот выпадение из отрядногосударственного марша в индивидуальный духовный «шаг» выглядело подозрительным и соответствующим образом пресекалось.

Арсений Александрович как раз и склонен был к такому «выпадению» не только из домашней прозы советского образа жизни, но также из общественной «исполнительской» деятельности. Его жизнь превращалась, по сути, в маргинальное существование. По воспоминаниям многих, его знавших, Арсений Александрович был, например, большим рукодельником. Мог сутками возиться, разбирая и собирая пишущую машинку. Он окружал себя бездной красивых и практически «бесполезных» вещей, которые увлеченно собирал и любил дарить. Причем на свои увлечения он иногда тратил полученный гонорар немедленно, не донеся до дома. К советской повседневности такие привычки мало подходили. Напротив, поэт Тарковский сооружал категорически отгороженную от наличного социума личную жизнь — среди вещей, им сотворенных и им же одухотворенных, куда, кстати говоря, не всех допускал.

Так что «безбытность» Арсения Тарковского в известном смысле была героическим сопротивлением советской реальности. Нечто подобное происходило и с его сыном, который в зрелый период жизни пытался убежать от обыденности (и не только советской) в сотворенный им самим уют, а точнее бы сказать, в видимость уюта.

Что представляло собой существование в советском быту, видно из переписки Марии Ивановны с Арсением Александровичем в тот период, когда он только покинул семью (1938—1939 годы). Она работает корректором в Первой Образцовой типографии и просит его не волноваться о деньгах. Работа «каторжная». Это значит иногда — сутки без сна, с четырехчасовым перерывом. Зато дети, кажется, не голодны. К тому же по-французски читают. Правда, мать из-за работы их мало видит.

С сыном, «злючкой-колючкой», несколько хлопотно. Свободная минутка ей выпадает, уложит «кошек» (Андрея и Марину) спать и тут же садится писать бывшему мужу, счастливая, поскольку «все чисто — и пол чистый, и белье чистое, и кошки спят чистые», и сама она чистая.

Сентябрь. Утро. Женщина встает в половине пятого – надо идти за молоком. Потом – на работу. С работы – очередь за картошкой. И такая круговерть до самого вечера. Сын начал учебу. Рассеян. Все теряет, все забывает. Со второгодниками сходится. Надо бы сходить в школу. Мальчик груб бывает ужасно,

особенно с сестренкой. При этом женщина находит силы по-матерински успокоить Арсения, который, кажется, заболел и у которого обнаружились трудности в «личных делах». Может быть, от материнского опыта затвердело в Андрее Тарковском убеждение: роль женщины рядом с мужчиной — прежде всего самопожертвование? Во всяком случае, в его творчестве убеждение это было возведено до мирообъемной метафоры.

И отец и сын безотчетно ищут в женщине как раз такую опору: одновременно и верную супругу, и заботливую мать. А может быть, для надбытовых «ариэлей» судьбой предусмотрены особые женщины, которым по силам отечественный «быт» в силу их собственной непроницаемости? Но к такому типу женщин уж никак нельзя было отнести Марию Ивановну. Она и мужа, собравшегося покинуть семью, не удерживала. Собрала ему чемодан, когда он уезжал в Тарусу, где летом на даче жили Тренины, и отпустила на все четыре стороны.

Но мир в новой семье Арсения, проживавшей в коммуналке в Партийном переулке, был недолгим. После того как Тарковский вернулся с войны инвалидом, отношения его и Антонины Александровны распались. Но именно она забрала поэта из прифронтового госпиталя, где он лежал с тяжелой формой гангрены, и добилась его переправки в Москву. Ногу Тарковскому ампутировали. И Антонина Александровна ухаживала за мужем, погрузившимся в депрессию: делала перевязки, бегала за врачами, ездила по его делам, помогала составлять первую книжку стихов.

Вторую жену Тарковский окончательно покинул в 1947 году, а развелись они только в 1950-м. Антонине Бохоновой оставалось жить совсем немного. Мария Ивановна признавалась дочери, что простила ее отцу «Тоню», потому что «это была любовь». А с появлением Озерской бывшие жены даже подружились.

Озерская происходила из старинной дворянской семьи, по которой, в свою очередь, разрушительно прошлась революция. Татьяна в отрочестве оказалась в детском доме. Брак ее с Арсением Александровичем был вторым. От первого у нее остался сын Алеша Студенецкий.

1946—1947 годы были трудными для поэта. В 1946-м, после постановления ВКП (б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», остановили первый сборник его стихов и надежды на выход книги рухнули. Ситуация, в которой Арсений Тарковский оказался как стихотворец, противоестественна. Он был, что называется, катакомбным поэтом, хорошо известным лишь коллегам по поэтическому цеху и весьма узкому кругу любителей поэзии. Его

дар приобретал распространение в переводах, а не в оригинальных творениях, что усугубилось после выхода упомянутого постановления. К тому же Арсений Тарковский относился к людям аристократической складки, очень избирательным как в выборе предпочтений среди существующих поэтов, так и просто в выборе знакомств. При этом он не чуждался общения, был прекрасным рассказчиком, хотя и человеком настроения. Обладая внутренней свободой, он сумел, как было уже отмечено, создать для себя некое особое пространство существования, малопроницаемое для посягательств эпохи социализма.

Поэт Арсений Тарковский, чудом выживший продолжатель лирики Серебряного века, для широкого советского читателя обнаружился только в 1962 году, после появления первого сборника «Перед снегом».

Труден 1947-й был и из-за перипетий в личной жизни. Связав свою судьбу с Татьяной Озерской, он мучительно переживает ее «способность к измене». Ему было страшно терять свою свободу, которой он не дорожил, но при этом опасался бед, которые может принести новая связь, казавшаяся ему близкой к самоубийству. Тем не менее всю оставшуюся жизнь Арсений Александрович был связан с этой женщиной.

Мы вновь должны отметить, до какой степени буквально иногда путь сына повторяет жизненный путь отца. Переживания Арсения пробуждают в памяти соответствующие строки из дневников Андрея, связанные с его взаимоотношениями с Ларисой Тарковской, его второй женой. Видимо, и женщины эти, несмотря на разность происхождения, жизненного опыта, культуры, были сродни друг другу в их умении не отпускать слишком далеко повод, на котором они удерживали своих мужчин. А те хоть и пытались организовать пространство независимого существования, тем не менее должны были признать право собственности этих женщин на них, мужей.

Мария Ивановна говорила зятю, что «самым настоящим» ее бывший муж был во время войны, поскольку сам отвечал за свои поступки и за судьбу близких ему людей. Война стала для Арсения Тарковского и смертельно грозной переправой в иную жизнь: с иными стихами и в ином дому.

С первых чисел января 1942 года Арсений Александрович работает в редакции газеты «Боевая тревога» 16-й армии переформированной позднее в 11-ю Гвардейскую. В течение двух лет он появлялся на передовой для сбора материала, попадал под обстрелы, под прицел снайпера, участвовал в боевых действиях. За взятие высоты гвардии капитан Тарковский был награжден

боевым орденом Красной Звезды. 13 ноября 1943 года Арсений Александрович получает тяжелое ранение в ногу разрывной пулей. Развилась газовая гангрена. Очередная, последняя ампутация была проведена в 1944 году, когда, как мы помним, Антонина Александровна перевезла его в Москву, в госпиталь-клинику Института хирургии имени Вишневского.

Брак с Татьяной Озерской был зарегистрирован 26 января 1951 года, за два месяца до смерти Бохоновой. В этом же году Тарковский покупает полдачи в подмосковном Голицыне. А в 1957-м будет приобретена квартира в жилищном кооперативе писателей у станции метро «Аэропорт». Так у Тарковского в Москве впервые появляется собственное жилье, на обустройство своего угла в котором он затратил много и физических, и духовных сил.

Самыми счастливыми для Арсения Александровича, по воспоминаниям тех, кто его знал, были 1960-е годы. Появляются первые книги его оригинальных стихов. Кроме «Перед снегом», — «Земле — земное» (1966), «Вестник» (1969). Ему довелось побывать во Франции, Англии. 1970-е оказались тяжелее. Правда, и тогда, и на рубеже 1980-х выходят и другие издания его стихов, среди которых — солидный том «Избранного» (1982). Но — невосполнимые потери! Умирает друг юности Николай Станиславский. В конце 1979 года уходит из жизни первая жена. Хотя и во второй половине 1960-х, после смерти Анны Ахматовой, он пережил полосу предчувствий собственной кончины.

В 1977 году Тарковские обменяют свою бывшую квартиру на две, чтобы разъехаться с сыном Озерской. Их новое место жительства с окнами на Садовое кольцо будет и меньше, и неуютнее. С этого момента они почти постоянно живут в домах творчества.

По воспоминаниям дочери, остаток жизни ее отец вопреки своей воле провел в Доме ветеранов кино в Матвеевском. Зимой 1989 года у Арсения Александровича обнаруживают рак пищевода. «Умирать он был отправлен в привилегированную Кунцевскую больницу, где из милости его держали полгода»[6]. Во время пребывания Арсения Александровича в больнице дочь вела дневник своих посещений, страницы его, наполненные горечью, можно найти в «Осколках зеркала».

Скончался поэт 27 мая 1989 года.

Мать

…Что всю ночь не спишь, проход

Что бредешь – не добредешь
Говоришь одно и то же,
Спать ребенку не даешь ?
Кто тебя еще услышит?
Что тебе делить со мной?
Он, как белый голубь, дышит
В колыбели лубяной…
Арсений Тарковский. Колыбель.
Январь 1933

Образ матери прячется в семейных заботах, заслоняется повседневностью. Она не так ярка, не так выпукла, как образ поэта Арсения Тарковского. Она и в фильме сына будто хочет стушеваться, скорее уйти из кадра. Она и снималась там более из любви к сыну, из уважения к его труду… Но с течением времени, уже после того как ушли из жизни и она, и ее сын, фигура этой женщины укрупнялась. Проявлялись и выдающаяся индивидуальность, и мать — в мирообъемном, по сути мифологическом смысле.

Дед Марии Ивановны по материнской линии, Николай Васильевич, происходил из старинного рода Дубасовых. Рос он сиротой и был определен родственниками в Московский кадетский корпус. Позднее И. В. Дубасов все свое состояние вложит в Компанию Московско-Киевской железной дороги и примет участие в ее строительстве. Этот рискованный шаг обернется для него разорением.

Николай Васильевич был женат на Марии Пшеславской, дед которой — шляхтич Ксаверий Пшеславский, а бабка – урожденная Лопухина. Дубасовы имели сына Владимира и трех дочерей: Надежду, Веру и Людмилу. Жили скромно.

Вера Николаевна Дубасова (Вишнякова по первому мужу), бабка Андрея и Марины, была замужем дважды. Второй се муж, с которым она счастливо прожила два десятилетия, — врач Николай Матвеевич Петров.

После окончания университета Николай Петров не захотел остаться на кафедре, а уехал работать в провинцию, чтобы быть ближе к природе и посвящать свободное время охоте. Николай Матвеевич получил место в Малоярославце, где и встретился с женой судьи Ивана Ивановича Вишнякова. Оба несчастливые в первом браке, Николай и Вера сблизились. Помогла Первая мировая война. Некоторое время после мобилизации в июле 1914 года Петров работал в Калужском госпитале, а жил в гостиничных номерах. В этой же гостинице поселилась и Вера Николаевна. Они

встретились. Произошло объяснение. Войну Николай Матвеевич проработал в госпиталях и походных лазаретах. Вера Николаевна писала ему, несколько раз ездила на фронт.

После революции Петров демобилизовался и вместе с любимой женщиной уехал в город Лух к своему отцу. Свой дом в Малоярославце он оставил первой жене и проживал с Верой Николаевной на казенных квартирах. Именно Николай Матвеевич и помог Андрею Тарковскому появиться на свет.

Когда Вера Николаевна покинула первого супруга, дочь ее Маруся осталась в Малоярославце с отцом и няней Аннушкой. Вера Николаевна жаловалась в письмах Николаю Матвеевичу на тяжесть расставания с дочерью, благополучие которой она, по ее словам, не имеет права принести в жертву личному счастью. Но и отнимать дочь у отца, для которого та единственное утешение, тоже не может. И ее «преследует картина семейной разрухи». Но к Ивану Ивановичу Вишнякову Вера Николаевна все равно не вернулась, а тот долго продолжал держать дочь при себе.

Еще до войны, после смерти Николая Матвеевича, узнав, что Арсений Тарковский оставил семью, Вера Николаевна решила помочь дочери воспитывать детей. Может быть, так она хотела избыть чувство вины перед дочерью, которая долго не могла простить ей своего детского одиночества. Но отказать матери в приезде Мария Ивановна не смогла. И в комнатушках коммунальной квартиры в доме № 26 по 1-му Щиповскому переулку Москвы, кроме Марии Ивановны и ее детей поселились «бабушка Вера» и ее бывшая домработница.

Те, кто знал Марию Ивановну в молодости, в ту пору, когда она стала женой Арсения Тарковского, называют ее красавицей. Мария Петровых говорила, что в эти годы лицо у Вишняковой было как «озаренное солнцем». И здесь нет ни малейшего преувеличения. Достаточно взглянуть на фотоснимки, сделанные другом семьи Тарковских Л. В. Горнунгом, чтобы убедиться в этом. Снимки стали основой для создания образа молодой матери в фильме Андрея «Зеркало», а сыграла ее Маргарита Терехова, внешность которой совсем не случайно рифмовалась в фильме с женскими ликами с полотен эпохи Возрождения. На фото Льва Горнунга, после смерти Андрея широко распространившихся в публикациях о нем, мы видим стройную русоволосую русскую красавицу. Она нигде не предстает дамой, как, скажем, Татьяна Озерская или Антонина Бохонова. Всюду – в более чем скромном одеянии. Она вообще равнодушна к одежде, как вспоминает дочь, и в молодости носила то, что присылала ей Вера Николаевна. Но в те далекие 1930-е годы такой своеобразный, почти монашеский аскетизм не портил ее, а

выявлял некую природную аристократичность и характера, и женской стати.

После войны дети уже не видели мать хорошо одетой. Угасло и сияние в лице. Она считала, что не имеет права тратить на себя деньги, и одевалась в случайные вещи.

«Есть пословица — каждый кузнец своего счастья, — пишет Марина Тарковская. — Мама была плохим кузнецом. Она не умела устраиваться в жизни и как будто нарочно выбирала для себя самые трудные пути. Она не вышла вторично замуж, она пошла работать в типографию с ее потогонными нормами, она не поехала в эвакуацию с Литфондом — и все потому, что не могла кривить душой даже перед собой. Казалось, что в жизни ей ничего не нужно — была бы чашка чая с куском хлеба да папиросы. Вся ее жизнь была направлена на наше с Андреем благо. Но она нас не баловала, напротив, была иногда с нами слишком сурова. А в воспитании Андрея, наверное, сделала ошибку — старалась его подчинить, заставить слушаться, а это было невозможно и только отдалило его от нее…»[7]

Нам кажется, что при всей любви к матери, в зрелые годы окрепшей и к тому же окрасившейся чувством вины перед нею, Андрей тем не менее, может и безотчетно, рос в постоянном сопротивлении правилам жизни, твердо сформулированным матерью. Это сопротивление обернулось позднее желанием вернуться в детство, постичь материнскую суть, что и отразилось в «Зеркале». Сценарий фильма был перенасыщен иногда бесцеремонно требовательными вопросами сына, обращенными именно к ней, матери. Ведь сама мать и принуждена была бы отвечать на сыновнее вопрошание. Содержание бесчисленных вопросов таково, что от их чтения остается чувство, будто сын болезненно, а то и раздраженно переживает неразгаданность, пугающую своей простотой тайну матери. Если раньше он сопротивлялся ее воле, то, повзрослев, он стал бояться ее тайны.

В «Зеркале» есть кадры, особенно нас волнующие. Ребенок, пробудившийся в поисках родительского тепла и как бы вглядывающийся в таинственную жизнь ночного леса, в колдовское колыхание листвы, вслушивающийся в тревожный крик ночной птицы. Он зовет: «Папа!» — будто предчувствуя скорый уход отца и крушение дома. Но вот и отец, льющий воду на голову матери, а потом будто навсегда уплывающий из кадра. Остается мать, моющая свои «ведьмовские» волосы из-за которых не видно ее лица. Она беспомощно разводит руками, не чувствуя присутствия мужа. И под «мировыми водами», проникающими в дом, рушится его кровля. Смотришь — и невольно напитываешься детскими страхами, «вдохновлявшими», как нам кажется,

режиссера в этом эпизоде. Притягательно страшна и ночная природа и, в рифму ей, ночная мать, а от них — непереносимая тревога от предчувствия неотвратимой беды…

…Марина Арсеньевна вспоминает непреложные правила, установленные матерью. Нельзя брать чужого. Нельзя лгать. Нельзя тянуть первым руку, когда здороваешься со взрослым. В транспорте надо уступать место старшим. Когда тебя угощают чем-нибудь, например яблоками, нужно взять то, которое поменьше. Мать учила детей отдавать вовремя долги. Цитировала Чехова: человек должен так себя держать, чтобы своим присутствием не создавать неудобства окружающим. Не болтать зря, не рассказывать никому о своих несчастьях и заботах, промахах и ошибках. Не изворачиваться и не скрывать своих «преступлений».

Кем бы могла она стать, если бы не отдалась материнской должности? Она ведь в свое время неплохо писала: стихи и прозу. Подвергая себя жесткому анализу, она отмечала черты творческой индивидуальности: и способность обобщать, и умение процеживать, и требования к жизни, как у «творца». Но при этом трезво регистрировала нехватку дарования, а вслед за тем и больное противоречие: ее высокие требования к себе и миру никогда не смогут быть удовлетворены.

Но если так, то, может быть, как мечтала и признавалась ей в этом Антонина Бохонова, есть смысл «быть другом, правой рукой какого-нибудь большого человека»? В роли «большого человека» подразумевался, конечно, Арсений Тарковский.

Мария Ивановна отвергает эту роль, потому что сама хочет быть созидателем. Для того чтобы быть «приживалкой чужого дарования», нужно иметь особенный дар самоотречения, которого эта женщина в себе не находит. И прежде всего из-за «жадности» к своему внутреннему миру. Вот почему, заключает она, из нее никак не получится святая, приносящая себя в жертву. Не сможет она быть ничьей нянькой, изменив своему внутреннему «я».

Но что же тогда принятый ею образ жизни после ухода из семьи мужа, если не полное самоотречение?

Нам кажется, что эта женщина никогда не отступала от своих убеждений. Напротив, она вполне реализовала свою жажду быть созидательницей. Она отказалась от роли няньки «большого человека»» не переставая любить его. Гордо отпустила. И осталась… *созидать семью* , то есть оберегать и растить детей, не настраивая их против отца и не отдаляя от него. В этих ее бытийных установках откликнулась, может быть, ее собственная драма, трудно пережитый уход матери. Ее самоотречение было созидательным ответом на материнское «предательство» Что же в

итоге? Каждый из детей, впитав жизнестроительную энергию матери, пошел своим путем. «Домашняя» Марина, по существу, отдала себя дому, фамилии, став ее беззаветным служителем-историком. Андрей вышел на «мужскую» дорогу духовного странничества, приняв эстафету от более доступного его разумению отца.

В то же время из взаимоотношений Марии Ивановны и Арсения Александровича не исчезает с ее стороны нечто материнское. В ней будто бы живет о нем память как о третьем своем дитяти. Кстати, в упоминавшейся здесь ее доверительной беседе с А. Гордоном Мария Ивановна говорила об избалованности своего мужа материнским воспитанием Марии Даниловны, перенесшей всю свою любовь после гибели старшего сына на младшего. Сама Мария Ивановна категорически избегала баловать Андрея, но в отношениях с мужем всегда шла тому навстречу, словно следуя «педагогике» свекрови.

Созидание семьи только материнскими руками, да еще такими, как у Марии Ивановны, с ее природным аристократизмом, дело нелегкое в духовно-нравственном смысле, чреватое необходимостью самопреодолений в среде советского быта. И об этом, кроме прочего, и сценарий, и фильм А. Тарковского «Зеркало».

По прошествии лет уже почти хрестоматийным стал эпизод в типографии. Мария Ивановна, как мы помним, работала корректором. Работа была каторжной, судя по фильму, не только из-за тяжелейшей физической нагрузки. «Типографский» эпизод трудно забыть как раз потому, что в нем скупо, но впечатляюще передан страх, который правил советскими людьми в известные времена.

Среди других персонажей зритель видел на экране нескладную девочку, которую прежде всех ужаснула возможность ошибки «в таком издании!». Из «Осколков зеркала» узнаем, что у нее был прототип. Белочка Махлис (по мужу Меклер), бывшая сотрудница Марии Ивановны. Перед отъездом в Германию на постоянное жительство она отправила Марине Арсеньевне письмо, назвав его «Сводка с прессов». По сути, это было признание в любви к Марии Ивановне.

Мария Ивановна читала оттиски с матрицы. Читала их и Евдокия Петровна, «нелюдимая, всегда настороженная старая дева». Каждую смену Мария Ивановна несла денежные потери, потому что необразованной Евдокии Петровне трудно было обрабатывать пространные и формульные тексты. Их мать брала себе. Евдокии же Петровне доставалось то, что полегче. Мария Ивановна теряла не только деньги, но и здоровье, и делала так

каждый день на протяжении многих лет. По словам Меклер, Мария Ивановна так возвращала на вид угрюмую женщину к самой себе. «Она раскрывала людей, расширяла их…» [8]

Было ли это самопожертвованием со стороны Марии Ивановны? Вероятно, ее поведение и самопреодолением нельзя назвать, а только — выражением сути. Другое дело, насколько естественно и свободно благородный аристократизм натуры мог проявлять себя в советские 1930-е, в нищете и страхе, с малыми детьми на руках, с матерью, отношения с которой вовсе не были благополучными.

Осенью 1941-го — летом 1943-го семья жила в эвакуации в Юрьевне Ивановской области. Мать с Андреем и Мариной, Вера Николаевна — на десяти метрах одной комнаты. «Мелочи» тыловой жизни, не всегда воспринимаемые во всей их прозаической невыносимости на фронте.

Конец апреля 1942-го. С гор дует северный ветер — страшно выйти. Целый день хочется спать, ощущение непреодолимой усталости. На Волге огромные серые волны, а нужно ехать на ту сторону. Не хочется. Не хочется тащиться за водой на ключ — это далеко. А потом — с дочерью в лес за «проклятой крапивой» для супа. Крапива мелкая, и ее нужно выстригать ножницами из прошлогодней травы и мусора.

Поздняя осень того же года. Дрова в лесу и за Волгой, огромная стирка, погрузка дров для школы, полы, всякие заплата. И так — до бесконечности. Купили капусту. Ее нужно солить. Дочка соленую капусту очень любит. Надо бы купить еще и оставить свежей, так как картошка уже дорожает. Если подумать, то «во всех этих капустах и картошках замаскировано все то же: жизнь и смерть, только видимость не такая эффектная, как на войне» [9].

Летом 1943-го юрьевецкой администрацией была устроена детская площадка при средней школе, нечто наподобие дневного пионерского лагеря, где в течение месяца — вплоть до отъезда в Москву — будет находиться Марина. Время от времени Мария Ивановна дежурит на этой площадке.

Андрей живет естественной мальчишечьей жизнью. Мастерит из орешника луки и стрелы. Бегает купаться «около ОСВОДа», что вызывает у матери опасения. Мальчику только что сшили из отцовских лыжных брюк штаны – как бы не украли. А следить за сыном на глазах у его приятелей мать, по своей деликатности, не может. Скоро нужно идти в Завражье «посватать кое-какие вещи», и Андрей будет при деле, мечтает мать, они вместе покупаются, «попасутся»…

В первый послевоенный год, чтобы как-то выживать, мать

продавала цветы. Обыкновенные, дикорастущие. И это откликнулось в сценарии «Зеркала». Взглянем на эпизоды из жизни семьи глазами повзрослевшего сына. Брат и сестра должны были матери помогать, но Андрей это занятие не любил. Дети не знали, сколько мать выручает от продажи цветов. Она не посвящала их в денежные дела. Но вряд ли это были большие деньги. Да и самой продажи цветов дети видеть не могли.

Но в воображении уже взрослого сына рисовалось раннее холодное утро первой послевоенной осени. Мать, еще не устроившаяся на работу, приходит на маленький, почти в самом центре города рынок, где запрещено торговать цветами. Перед воротами в узком переулке стоят женщины с вялыми поздними астрами и крашеным ковылем. Среди них — мать. В руках корзинка, накрытая холстиной, под ней аккуратно связанные букеты «овсюга». Мать ждет покупателя.

Сын хорошо представляет, как могла смотреть мать на тех, кто шел на рынок. В глазах — вызов, означающий, что она-то здесь случайно, и нетерпеливое желание быстрее расстаться со своим «товаром». Расстаться и уйти. Но вот появляется милиционер. Женщины с цветами бросаются за угол. Мать остается на прежнем месте. Весь вид ее говорит, что вся эта паника ее как бы и не касается. Она достает папиросу. Но никак не найдет спички. Милиционер требует уйти. «Пожалуйста…» — Мать иронически усмехается, пожимает плечами и отходит в сторону. И в этом ее движении сыну видится что-то очень независимое и в то же время жалкое…

А потом семья отправится за очередной порцией цветов.

«Все трое бродят по неровному пару, собирают “овсюги”…

– Ма, может, хватит, — ноет сын, которому все это занудство давно надоело. — Ходим, ходим, собираем, собираем… Ну их!

– Ты что, устал? — не глядя на него, спрашивает мать.

– Надоело уж… Ну их!

– Ах, тебе надоело? А мне не надоело…

– Не надоело — вот и собирай сама свои “овсюги”. Не буду я!

– Ах, не будешь?

Мать изменилась в лице, на глазах ее выступили слезы, и она наотмашь ударила сына по лицу.

Вспыхнув, тот оглянулся.

Сестра, кажется, ничего, не заметила…»[10]

Запомнили дети другой, не сценарный случай, как мать во время купания Андрея ударила чрезмерно расшалившегося сына банкой из-под американских консервов — в нее зачерпывали воду. Тогда показалась кровь. Запомнили. Но только в зрелом возрасте сын попытался осознать причины этих срывов.

Главное для сына — почти катастрофическое напряжение материнской души из-за ущемленного достоинства. Не сбор, а продажа этих цветов — невозможное унижение для женщины, мечтавшей о духовном созидании. Фоном за образом матери начинает просматриваться Катерина Ивановна Мармеладова из «Преступления и наказания» Достоевского.

Мать готова нести одинокий груз созидания семьи, но с трудом переваривает нравственную невыносимость советского быта, совершая в напряжении душевных сил ею вполне осознанную миссию в *этих* условиях. Она не может отступиться от внутренне заданного подвига. Можно представить, какого накала противоречия разрывали ее душу и какое нравственное напряжение требовалось, чтобы не сорваться.

Все-таки срывалась. Как в сценарии — с пощечиной. Арсений Александрович не был рассчитан тащить повседневный воз унылых, изнурительных семейных забот. Может быть, не была рассчитана на такого рода ношу и Мария Ивановна. Но у нее нашлись душевные ресурсы самопреодоления и в конце концов, что более всего страшно, — самоуничтожения.

Ужас катастрофы становится очевидным, когда из скудно освещенной биографии этой женщины вдруг проглядывает высокая и нежная поэтичность ее натуры, для сохранения и роста которой она, может быть, и бежала с детьми в природу.

В письмах Арсению на фронт Мария Ивановна рассказывает, как живет, точнее, как живут, чем занимаются его дети. Описывает в деталях, в самых мельчайших подробностях. Вот одно из этих посланий. Мать рассказывает о дне, проведенном в лесу вместе с детьми. О принесенной оттуда землянике. О том, какая молодец дочка («Мышик»), выдержавшая нелегкий путь в 18 километров туда и обратно и целый день с ночевкой вне дома.

«А потом мы шли в деревню по узенькой тропиночке среди огромного поля нежно-зеленого льна. Мышик шел впереди в коротусеньком синем платьице с коричневыми босыми ножками и нес в левой ручке баночку на тесемочке, полную ягодок, и так красиво было кругом, и ягодки были красные, и баночка мелькала среди зелени. Мы с Андрюшкой шли сзади любовались нашим Мышиком, и льном, и баночкой с ягодами, и я сказала ему, чтобы он запомнил хорошенько этот день и Мышика, идущего среди льна под вечерним солнышком

Он понял как-то интуитивно и был такой нежный с нами целовал мне руки.

На рассвете вчера я вернулась на это место в лесу, где мы играли. Мне хотелось, пока спят дети, собрать еще ягодок и уже идти в Юрьевец. На опушке было тихо. Голосишки ребячьи уже

замолкли навсегда в этом месте; у пенька, где была “столовая", валялись грибки-тарелочки и спичечная пустая коробочка. Мне сделалось так грустно, а потом так страшно. Только вчера здесь было так уютно, как в хорошем домике, и вдруг сделалось торжественно, как после похорон. Я плюнула на ягоды и побежала скорей к детишкам — живым: умер только вчерашний день и вчерашние голоса…»[11]

Эти строки не только вызывают острое сочувствие, но и пробуждают в воображении объемный зрительный образ, сохраняющий точность, свежесть и взволнованность переживаний запавшего в душу матери летнего дня. Восхищает ее способность слить в одну картину природу, себя и детей, вызвать ощущение райской благости, куда неожиданно проникают реальные боль и тревога. И возникает убежденность в том, что точность кинематографического зрения ее сына в воссоздании реальности, особенно природы, идет от нее, от матери.

Читая эти строчки, улавливаешь их интонационную перекличку с кадрами «Зеркала», «спровоцированного» во многом не только материнской преданностью семье, детям, но и ее глубоким ощущением природного.

В письмах на фронт мать, по сути, прозревает драматизм будущего своих детей. Сын слишком похож на отца, и судьбы их, полагает она, слишком одинаковы. Сказано как раз в том же июне 1942 года, когда Андрею было только десять лет.

В последние годы жизни, уже тяжело больная, она страдала оттого, что у сына слишком редко являлась потребность в общении с ней. Поэтому, вспоминает дочь, об Андрее говорили мало. Мария Ивановна скончалась в 1979 году от рака после двух инсультов.

Летом этого года мать положили в больницу. Через какое-то время дочь взяла ее домой, скрывая настоящий диагноз. Говорила, что плохо с сердцем. Когда наступило время обезболивающих уколов, дочь делала их сама, хотя опыта не было. «Хорошо колешь, совсем не больно», – утешала мать. Ночью старалась Марину не будить…

«…Второго октября мама впала в забытье. Четвертого утром пришла в себя, даже попросила поесть. Я воспользовалась улучшением, умыла ее, переодела, сменила белье на кровати. Она была такой чудной, шутила насчет брусничной воды, которой я ее поила. У нее были необыкновенные, неземной красоты, глаза. Часам к пяти мама опять потеряла сознание. Приехала Белочка, ее Белочка, которая почувствовала, что надо приехать именно сейчас… Утром мама еще дышала. Я позвонила Андрею. Я понимала, что должна вызвать его. Он сразу же приехал… Мама

умерла около часа дня 5 октября…»[12]

Кров(ь) культуры

Как зрение — сетчатке, голос — горлу,
Число — рассудку, ранний трепет — сердцу;
Я клятву дал вернуть мое искусство
Его животворящему началу…
Арсений Тарковский. Явь и речь. 1965

Пришло время конкретизировать понятие *дома*, основополагающее в жизнеописании Андрея Тарковского. Мы имеем в виду прежде всего частное существование человека. В чем-то наши представления соответствуют тому определению, которое со времен В. Даля дается в отечественных толковых словарях. Это здание, предназначенное для жилья. Но это и семья, люди, живущие вместе, одним хозяйством. Это и — в более высоком и широком смысле — род, потомки и предки нескольких поколений, объединенные кровным и духовным родством, традицией, одухотворяющей материальное пространство дома как пространство национальной культуры. Невольно приходит на память черновой набросок Пушкина:

Два чувства дивно близки нам,
В них обретает сердце пишу:
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.

На них основано от века
По воле Бога самого
Самостоянье человека,
Залог величия его.

Домом человек отграничивает, огораживает, отнимает» природы какую-то ее часть, обустраивает для своей безопасности. Но это — лишь одно направление в созидании жилища неизбежно

связанное с другим, когда человек в отгороженном пространстве стремится найти способ взаимодействия с тем, что находится вне дома, с вечностью и бесконечностью мироздания. Настоящий *дом* подразумевает в микрокосме человеческого существования отражение макрокосма.

В этом смысле *идеальный образ славянского дома* в начале его истории дан в трудах Б. А. Рыбакова, который рассматривает его как «мельчайшую частицу, неделимый атом» в системе древнего мировидения, где он пронизан «магическо-заклинательной символикой, с помощью которой семья каждого славянина стремилась обеспечить себе сытость и тепло, безопасность и здоровье»[13]. Здесь дом (изба) в своем архитектурно-декоративном образе является зеркалом природы, мироздания с его стихиями воды, огня, земли, неба. Поэтому он для человека одновременно и оберег, и способ сообщения с внешним миром.

Был ли *такой дом* естественным местом проживания и жизнедеятельности героя нашего повествования или, напротив, не был?

История представителей рода Тарковских рассказывает, кроме прочего, и о силах, колеблющих материальный фундамент их дома. Так, Войцех Тарковский в 1720 году отдает свои земли на Волынщине за долги. Его внук Матвей истово стремится укрепить дворянскую родословную, добивается ее признания, но сам не имеет ни земель, ни крепостных. Сын Матвея Карл, дед Арсения Тарковского, идет в военную службу и, выйдя в отставку, поселяется в Елисаветграде Херсонской губернии. В 1862 году у него и его жены Марии Каэтановны, урожденной Кардасевич, рождается сын Александр, дед Андрея и Марины Тарковских. А в десять лет становится сиротой…

Размышляя о характере Александра Тарковского, Марина Тарковская приходит к выводу, что многие черты деда унаследовал ее брат. Оба они с ранних лет были неспособны вписаться в предлагаемые условия жизни, выпадали из общего строя, были не такими, как все, — «беспокойными, чего-то ищущими». Судя по всему, для них на каких-то этапах их жизни предпочтительнее была дорога, нежели дом. Но, вернувшись из ссылки, испытав тяготы бездомья, Александр Карлович стремится к укреплению семьи. Особенно когда ему суждено было пережить драму глубокого одиночества после смерти первой супруги. Между тем оба его сына свой жизненный путь начинают с дорожных испытаний. Хочется вспомнить письмо Александра Карловича сыну Вале, в котором звучит нешуточная боль отца по рушащемуся крову: «…И моя последняя просьба в том, чтобы, вернувшись к нам, ты больше не уходил, чтобы душою и сердцем

ты был всегда с нами, чтобы любовь сковала нас всех неразрывной цепью, которой ты и не хотел бы никогда разрывать. Я, быть может, скоро умру. Мне нечего завещать тебе, кроме богатой любви да исстрадавшегося сердца. Прими их, они всецело твои…»[14]

Прочность родового дома Тарковских поздние его представители подвергают серьезным испытаниям, что вовсе не отменяет незримых духовных связей между членами семьи, которые позволяют говорить о единстве рода. Переживание причастности к обшей духовной традиции, укорененной в национальной и мировой культуре, может быть, главное, что говорит о неком *крове культуры*, объединяющем в затянувшемся странничестве и деда, и отца, и сына — Александра, Арсения, Андрея Тарковских. Притом что единство под кровом культуры никак не избавляло от чувства сиротской обреченности если не деда и отца, то их потомка.

Лирический герой «Зеркала» соизмеряет драму своей полуразрушенной семьи с сиротством страны, с неустроенностью человечества. Переживает не только чувство вины, но и личной ответственности за происходящее в мире. Напряжение киносюжета перекликается с магистральными конфликтами и образами стихов Арсения Тарковского. В фильме сына звучит лирический цикл отца «Жизнь, жизнь» (1965). Стихи провозглашают бессмертие человека вопреки его очевидной смертности, а это — сквозной мотив лирики поэта.

Никакой мистики. Речь идет о бессмертии, обеспеченном созидательным проживанием в здании мира: «Живите в доме — и не рухнет дом». Беда вынужденного странничества, неизбежность военной дороги откликнется на экране переходом советских солдат через Сиваш. Но эта очевидная обреченность несчастных будет преодолена стихами, утверждающими кровное родство людей, перетекающее из эпохи в эпоху.

Вечная оппозиция «дом — дорога» у отца переживается не как отрицание, а как утверждение дома, но в образах *крова культуры* . Лирика Тарковского — духовная обитель, которую поэт, как улитка свое жилище, несет до смерти из бездомья в бездомье и кровью своей передает потомкам.

«Если правду сказать, я по крови — домашний сверчок (1940). Но «летучая игла» жизни не дает обжить «верный угол ровного тепла», вытягивает, как нитку, из охраняемого уюта,

заставляя обживать внешнюю неуютность мироздания. Противостояние страннической доли поэта и внутренней тяги к «верному углу ровного тепла» — еще один вариант конфликта и в

творчестве, и в жизни отца.

Стало общим местом отмечать духовное влияние отца на становление сына. Лирика Арсения Тарковского действительно нашла в творчестве Андрея едва ли не буквальное воплощение, по сути, с первого его большого фильма, а может быть, начиная даже с «Катка и скрипки» (1961). Сына с младых ногтей пленило духовное присутствие отца, присутствие духа — почти призрачное. Кто таков в ранней короткометражке водитель катка, приручивший маленького скрипача, как не долгожданный, желанный, но недосягаемый отец?

Соученик и друг Андрея со школьных лет доктор экономических наук Юрий Кочеврин, вспоминая об источниках духовной подпитки Тарковского, называет среди тогдашних его страстных увлечений «всего» Достоевского, «новую русскую поэзию». И вот однажды Андрей показал приятелю тетрадь, в которой были записаны стихи отца. Кочеврина поразили «трепетность и скованность» в поведении друга, который страстно ждал отклика, но и не хотел демонстрировать этого. Совершенно очевидно, что для Андрея стихи отца не менее значимы, чем любимые Блок и Пастернак.

В фильмах Тарковского, созданных до «Сталкера», отец — духовный исток героя. Чаще всего в этой роли зритель видел одного из его постоянных актеров, внешне напоминающего отца, — Николая Гринько. В меньшей степени, кажется, это касается «Иванова детства». Но полковник Грязнов в исполнении Гринько готов занять место отца в судьбе мальчика, хотя этому сопротивляется сама История в трагической фазе мировой войны. Вообще все мужские персонажи тянутся к Ивану, будто желая восполнить отсутствующее отцовство. За этим чувствуется жажда самого художника, преодолевая драму детства и отрочества, закрепить отца в пространстве своей и физической, и духовной жизни.

После «Зеркала» отцовский образ в облике Николая Гринько утрачивает свою актуальность. Связи героя с земным отцом обрываются. Время разлучило актера и режиссера? Так полагал Н. Гринько. А может быть, художник себя обрел в роли отца и захотел испытать собственные, в этом смысле, силы? В 1970 году, как раз во время работа над «Сталкером», у него родился второй сын – Андрей.

В начале жизненного пути, заметил кто-то, сын мог любить отца как отца, а не как «культурную личность», поскольку Арсений Тарковский как поэт долгое время был известен лишь узкому кругу знатоков. Но, напомним, трещина, расколовшая

дом, мешала полноценной передаче отцовского опыта. Обстоятельство, глубоко и болезненно переживаемое сыном. Все его фильмы о брошенных детях или о брошенных взрослых, духовно не преодолевших детский возраст. В «Зеркале» тема обострена исповедальной автобиографичностью. Сюжет пульсирует неутоленной жаждой восполнить утрату. Сцена приезда с фронта отца (О. Янковский), по существу, корректирует саму жизнь.

…Арсений Александрович приехал к своей старой семье в Переделкино в конце сентября 1943 года, незадолго до ранения. Девочка, ломавшая лапник для дома, увидела человека в военной форме. Он крикнул: «Марина!» «Тогда я к нему побежала. Бежал ли со мной Андрей, я не помню. В сценарии “Зеркала” написано, что бежал…» В тот приезд он взял с собой в Москву Марину. Одну, без Андрея. Арсений Александрович ехал к другой женщине. Шли к станции. «Папа нес меня на руках, Андрей, который пошел нас провожать, шел сзади. Через папино плечо мне было видно, как морщится от слез его лицо, а ведь он никогда не плакал. Я тоже плачу оттого, что он остается, но не смею попросить папу взять его…»[15]

События этих дней перешли в фильм. Вместе со слезами мальчика. Но не того, который — в реальности — *шел позади отца, а прижавшегося к нему вместе с сестрой*. Из-за невозможности «смонтировать» реальный сюжет повседневной близости отца и сына их отношения переходят в область духовного диалога, окрашиваются ревностно пристрастным вниманием к отцу со стороны сына.

«Если бы меня спросили перед смертью, — признавался Арсений Александрович, — зачем ты жил на этой земле, чего добивался, чего искал и чего жаждал, я бы, не помедлив ни минуты, ответил: “Я мечтал возвратить поэзию к ее истокам, *вернуть книгу к родящему земному лону* , откуда некогда вышло все раннее человечество. Книга, быть может, не только символ, но и синоним бытия. Книга и природа словно две половины одной скорлупки, разрознить их невозможно, как невозможно расщепить скорлупу, не затронув при этом орех…

Во имя цельности мира книга и естество должны находить в неприкосновенном единстве…» (Выделено нами. — В. Ф.)

Такая формула лирического сюжета Арсения Тарковского выдает в поэте *закоренелого реалиста* , жаждущего проникнуть в материальное ядро культуры, Слова. Говорят, отца и сына объединяет идея «служения духу», утверждение художнического труда как миссии, избранничества. Вероятно, так и есть. А

находит ли при этом отклик в кинематографе сына стремление отца «вернуть книгу к родящему земному лону»?

Первый сборник Арсения Тарковского «Перед снегом» (1962) открывается странствием души (слова, книги, культуры), покидающей привычный для нее дом — тело (плоть, материнское и земное лоно). Но душа, обремененная опытом дорог, жаждет возвращения, чтобы напитаться смыслами нетронутого природного вещества[16].

В стихах «Руки» (1960) провозглашается конфликт внутри самого поэтического ремесла: между землей и небом, между рукотворной книгой и нерукотворным бытием, между словом и делом, между плугом и поэзией («катком и скрипкой»). У отца это конфликт продуктивный, подталкивающий к выявлению коренного единства материи и духа (матери и отца, земли и неба). «Я учился траве, раскрывая тетрадь…» — объявление нового поэтического знания. Его суть: в физическом теле природы живет «горящее слово пророка». Значит, тварь (природа) изначально обременена духовностью Творца (Слова)!

Если не миросознанию, то мироощущению сына такое восприятие единства духа и материи было близко в первый период его творческого пути. В «Рублеве», «Солярисе», «Зеркале» естественный предметно-природный мир обретал дар тайной речи. Лирическому же герою отца открывается «Адамова тайна»: слово не столько бесплотный знак, символ природы, сколько ее синоним. Поэт с этой точки зрения не кто иной, как домостроитель культуры, использующий в качестве материала слова, исполненные природных смыслов.

> …Я любил свой мучительный труд, эту кладку
> Слов, скрепленных их собственным светом…

В истоках творчества и отца, и сына — безусловное признание единства природы и культуры, дела и слова, материи и духа. Художник (человек) — тот самый первозданный Адам, который и познает, и осуществляет такое единство.

> И в сизом молоке по плечи
> Из рая выйдет в степь *Адам*
> *И дар прямой разумной речи*
> *Вернет и птицам и камням* .

Любовный бред самосознанья
Вдохнет, как *душу* , в корни трав,
Трепещущие их названья
Еще во сне пересоздав.

«Степь», 1961

Возвращаясь к началам мироздания, лирический герой отца, носитель «разумной речи», преображается, поскольку делит право владения этим даром и с птицей, и с камнем. Поэт осваивает себя как совладельца «разумной речи» в содружестве с «бессловесной» природой. Преображение поэта равно возвращению к первобытной природной основе.

И в кинематографе сына магистральный сюжет — преображение героя, носителя слова-духа. Другое дело, что в перспективе творческого становления Андрея такое преображение приобретает апокалипсические черты.

В природном истоке, утверждает отец, слово еще не утратило своей осторожной, внимательной к предмету «немоты»:

Найдешь и у пророка слово,
Но слово лучше у немого…

«Стань самим собой», 1957

Память тут же подсказывает аналогию: образы священной немоты из фильмов сына как паузы в духовном поиске, необходимой для освоения «бессловесного» мира Природы, а затем и самого себя.

Итак, художник в лирике отца — домостроитель, возвращающий духовную культуру к ее первозданному фундаменту. Свой созидательный сюжет он переживает как обрядовый диалог человека с природой. Отсюда начинается путь преображенного поэта. Его дело — возведение здания мира, объединяющего «книгу и естество», без чего немыслима цельность бытия.

Путь строителя единого мироздания, если он не Бог, а только Адам, мучительно труден. Он требует искренности саморазоблачения от всех социальных «костюмов»,

исповедального обнажения и в итоге самопожертвования. «Слово только оболочка, звук пустой», — утверждает лирический герой стихов «Слово» (1945). Трагедийное противоречие ситуации том, что под этой оболочкой в неизбежном единстве с ней «бьется розовая точка, странным светится огнем, бьется жилка, вьется живчик». А это и есть сама жизнь в ее истоках, путь к которым невозможен без мучительного самопреодоления. Поэтическая игра словом-оболочкой — одновременно и игра смыслами живой жизни, собственной в том числе.

Арсений Тарковский вместе с Борисом Пастернаком, ухватив это корневое трагическое противоречие слова, должен был произнести:

…строчки с кровью — убивают,
Нахлынут горлом и убьют!

Да он и произнес, завершая «Слово»:

Слово только оболочка,
Пленка жребиев людских,
На тебя любая строчка
Точит нож в стихах твоих.

Творчество для художника на самом деле не «мастерство», не «ремесло», а жертвенная расправа с собой.

…Быть может, идиотство
Сполна платить судьбой
За паспортное сходство
Строки с самим собой.

«Я долго добивался…», 1958

Такой платой рассчитались за свои стихи многие из старших современников Арсения.

Трезвое осознание художнического долга с самого начала

своего творческого пути нес и сын. Иначе трудно объяснить бескомпромиссность, с которой он отстаивал «паспортное сходство» каждого жеста в своем кинематографе «с самим собой». Сын, в сравнении с художнической судьбой отца, довел слияние жизни и творчества до кровно неразделимого жизнетворчества. Что ж, «строчки с кровью — убивают». Здесь действительно кончается — у сына — искусство, и начинается… евангелическая проповедь.

Отец же творчеством для проповеди пожертвовать не мог и не хотел. Не было для этого «подсказок» у его опыта, лирику питавшего. Восхождение к природным истокам слова, логоса, духа — общий путь лирики Серебряного века. Лирика первой трети XX века, в том числе и лирика Тарковского, хотя его созревание произошло позднее, возвращается к языческой первозданности Державина. Но лирики Серебряного века были старше своего поэтического предтечи на русскую романную прозу, зачатую Пушкиным, по определению которого, она требовала «мысли и мысли». Отяжеленные личностно мыслящей эпикой, отчасти утратившие наивную державинскую первобытность и ренессансное жизнелюбие Пушкина, лирики XXвека поднимались к природно-предметным истокам метафоры.

Арсений Тарковский острее и сознательнее других, может быть, принял этот путь как свой, хотя бы потому, что дольше других своих собратьев «по веку» задержался на земле. Метафора отца — диалогична не менее, чем развитая романная проза. Метафора у него — философско-рефлексивный прозаический образ мира, а поэтому чуждается как романтического, так и проповеднического монолога. Поэт утверждает корневую прикрепленность духа к плоти мироздания. Оттуда произрастает и человек, и животное, и растение — в одном прорастает бытие другого. Отсюда — взвешенный оптимизм поэта, материализующийся в традиционном для многих культур образе Древа, сквозном и для кинематографа сына.

Восходя к первобытным истокам культуры, лирический герой присваивает ее всю в предметно-осязаемом обличье, восстанавливая так живую плоть духа. Но и сам горит, растворяется, умирает в этом целом и возрождается, конечно, в мучительном сотворчестве с природой. Финальная строка стихов «Дерево Жанны» (1959) смыкается со стихами «Вы, жившие на свете до меня…» (1959). И там и здесь сожжение и самосожжение рифмуется с умиранием-возрождением, с «путем зерна».

Вы, жившие на свете до меня,

Моя броня и кровная родня
От Алигьери до Скиапарелли,
Спасибо вам, вы хорошо горели.

А разве я не хорошо горю
И разве равнодушием корю
Вас, для кого я столько жил на свете,
Трава и звезды, бабочки и дети?..

Умирание-возрождение в лирике отца — акт творческий, художественный, но отнюдь не обрядово-религиозный. Этическая суть эстетического поступка — в его бескорыстии. Художник спасает, не думая о спасении, а тем более не проповедуя на эту тему.

У сына бескорыстие эстетического поступка отступает перед религиозной обрядовостью творческого акта, ибо он корыстен в том, конечно, единственном смысле, что спасение есть плата за веру. Иными словами, воздастся по вере. А на весах — жизнь и смерть.

И для отца проблема небытия – самых животрепещущих. Об Арсении Александровиче можно прочитать, что как поэт он «поразительно рано начал жить наедине со смертью», отчего большая часть его лирики «находится в мистическом пространстве достоверности “того света”…»[17]. Но «мистика» отца, убеждены мы, в значительной степени мистификация, к которой поэт был склонен и в самой непоэтической жизни. Его лирика, может быть, даже натуралистична.

В стихах памяти Заболоцкого («Могила поэта», 1959)отложилось переживание похорон поэта, для которого «словарь, природы и словарь культуры есть живое единство. Лирическому герою, вернувшемуся домой, видится, что:

…в сумерках, нависших как в предгрозье,
Без всякого бессмертья, в грубой прозе
И наготе стояла смерть одна .

Замечаются *прозаические* детали и подробности происходящего («Венков еловых птичьи лапки…»), отчего сам исход души обретает натуралистичность, и «тот свет» становится вещественным, утрачивая мистическую загадочность

«потусторонности».

В стихотворении «Земное» (сущностно определяющее для отца понятие) поэт утверждает неизбежную смертность своего лирического героя:

> …я человек, мне бессмертья не надо:
> *Страшна неземная судьба .*

Это поэтическое утверждение вступает, кажется, в противоречие с сегодня уже почти хрестоматийными стихами «На свете смерти нет. Бессмертно все…».

Бессмертие в стихах Тарковского — выражение не столько его религиозного чувства, сколько необоримой жажды, отчаянной надежды сохранить природную тяжесть, вещественность земного бытия *и по сю, и по ту* его стороны. И название цикла («Жизнь, жизнь»), и сборника, куда он вошел («Земле — земное»), концептуально. В том смысле, что написаны они человеком, отягощенным на собственной шкуре прочувствованным опытом первых советских десятилетий, затем — войны пережившим реальную встречу со смертью.

Утверждение бессмертия в этих стихах, по сути, поэтическое заклинание Жизни, продиктованное инстинктивной жаждой *воплоти, материально* упрочить свое единство с мирозданием. Эту страстную жажду порождает страх перед «неземной судьбой», не явленной в опыте жизни. Но в то же время этот страх оказывается благом, поскольку обостряет поэтическое чувство настолько, что человек в ограниченном хронотопе земного существования переживает свое бессмертие как единство с миром, вечным и бесконечным Домом.

Для сына голос смерти тоже не отдаленный звук, особенно в 1980-е годы. Но здесь спасение видится в ритуальном договоре с «курносой», точнее, с Тем, Кто Обещает Спасти, Кто Владеет и Жизнью, и Смертью.

В отцовском переживании войны видно, насколько, во–первых, сросся поэт с материальным телом природы, а во-вторых, на какую духовную высоту в силу этого способен подниматься его лирический герой. Его стихи демонстрируют, может быть, не столько способность, подобно воину-самураю, жить «наедине со смертью», сколько привычку находиться с нею в постоянном споре, в непрекращающемся сражении. Ведь физическое уничтожение, подозревает лирический герой отца, чревато окончательным расчетом с живой жизнью, *уничтожением*

абсолютным .

Едва ли не все стихотворение «Полевой госпиталь» (1964) — это видение лежащего на операционном столе человека.

Стол повернули к свету. Я лежал
Вниз головой, как мясо на весах,
Душа моя на нитке колотилась,
И видел я себя со стороны:
Я без довесков был уравновешен
Базарной жирной гирей…

Здесь ни на йоту нет той пошловатой мистики, которая появляется в распространенных изустно и в печати рассказах о переживаниях «выхода души из тела» в момент клинической смерти. Хотя поэт метафорически воспроизводит именно этот феномен…

Арсений Тарковский — подвижный, легкий, легкой походки человек до войны — войной был грубо физически ограничен в движении. Он говорил о своем страдании, связанном с этим, когда «органом страдания и сострадания» стала ампутированная нога.

В стихах, которые мы цитируем, духовное не просто соприкасается с грубо материальным. Материальное, как в случае с ампутированной ногой, становится душевным чувствилищем, одуховленной материальностью.

Странствуя по госпиталям, он хорошо познал «громоздкую тяжесть физического бытия». Ее не преодолеть гипотезами о бесконечности и бессмертии «без жизни и смерти». К ней тянется та же душа, будто и не желая эфирной бесплотности. Жизнь души у него осязаемо, зримо, слышимо метафорична. Да, душа жаждет бессмертия как осуществления в мироздании, но, пожалуй, у Тарковского — в стихах, во всяком случае, — она жаждет предметного в нем осуществления.

…Это было
Посередине снежного шита,
Щербатого по западному краю,
В кругу незамерзающих болот.
Деревьев с перебитыми ногами
И железнодорожных полустанков
С расколотыми черепами, черных

От снежных шапок, то двойных, а то
Тройных.
В тот день остановилось время,
Не шли часы, и души поездов
По насыпям не пролетали больше
Без фонарей, на серых ластах пара,
И ни вороньих свадеб, ни метелей,
Ни оттепелей не было в том лимбе,
Где я лежал в позоре, в наготе,
В крови своей, вне поля тяготенья
Грядущего…

Картина сродни той, которую видим в «Ивановом детстве», — эсхатологическое пространство мировой катастрофы. Но у отца это пространство выглядит убедительнее. Ведь оно реально пережито, поэтому обретает документальность дневника и в то же время выразительность кинообраза.

…Но сдвинулся и на оси пошел
По кругу щит слепительного снега,
И низко у меня над головой
Семерка самолетов развернулась,
И марля, как древесная кора,
На теле затвердела, и бежала
Чужая кровь из колбы в жилы мне,
И я дышал, как рыба на песке,
Глотая твердый, слюдяной, земной,
Холодный и благословенный воздух.
Мне губы обметало, и еще
Меня поили с ложки, и еще
Не мог я вспомнить, как меня зовут,
Но ожил у меня на языке
Псалом царя Давида.
А потом
И снег сошел, и ранняя весна
На цыпочки привстала и деревья
Окутала своим платком зеленым.

Этот «конец света» вовсе и не конец. Мировидение отца не катастрофично. Катастрофично – у сына. Оно трагедийно, да, но

без эсхатологии невозвратного уничтожения «ошибочного» мира.

Лирика отца, по сути, опровергает мысль о бесплотности души. В стихах «Эвридка» (1961) твердо сказано:

Душе грешно без тела.
Как телу без сорочки. —
Ни помысла, ни дела.
Ни замысла, ни строчки…

Дело воссоединения материального и духовного рождается в трудном странничестве превращений, когда можно и утратить предметную осязаемость души, а значит, и ее Дома. Лирический герой Тарковского удерживается на этой грани, поскольку он человек, а не Дух Святой.

Я человек, я посредине мира,
За мною мириады инфузорий,
Передо мною мириады звезд.
Я между ними лег во весь свой рост —
Два берега связующее море,
Два космоса соединивший мост…
…И — боже мой! — какой-то мотылек,
Как девочка, смеется надо мною,
Как золотого шелка лоскуток.

«Посредине мира», 1958

Хочется вспомнить и еще одно стихотворение отца, поражающее уже первой строкой — первозданно простой, обнаженно откровенной:

Я жизнь люблю и умереть боюсь…

Нужно ли тут продолжение? Ведь в пугающей наивности этого стиха заложена одновременно и главная коллизия человеческого бытия, и ее преодоление. Плоть трепещет от

страха, пока не преодолеет себя в слове, в духе то есть.

…Взглянули бы, как я под током бьюсь
И гнусь, как язь в руках у рыболова,
Когда я перевоплощаюсь в слово…

Перевоплощение и есть победа над страхом. Над смертью. История повторяющаяся и непрекращающаяся. Странствующая в мироздании душа материализуется в слове, становится культурой и вновь влечется в оболочку своего природно-предметного дома как в материнское лоно, откуда, собственно она и начинает путь и с чем не порывает генетической связи. Но ведь – «страшно, страшно поневоле средь неведомых равнин»!

…Малютка-жизнь, дыши,
Возьми мои последние гроши,
Не отпускай меня вниз головою
В пространство мировое, шаровое!

«Малютка-жизнь», 1958

Магистральный конфликт кинематографа сына, как лирики отца, вполне может быть воспринят в форме тяжбы Жизни и Смерти. Как же, в таком случае, обнаруживают себя опорные образы творчества режиссера: дом, отец, мать, дитя?

Если дом здесь не столько явь, сколько греза, значит, он уже скрывается за горизонтом реального бытия… Отец как духовный светоч едва всплывает во плоти и крови в сюжете. Он – ветер, небо. Огонь духовного подвига. Это ведь у него взято. «Я свеча…» Вот мать, женщина — осязаемая материя. Земля, вода, природа, колдовски влекущая тайна лесной темени – лоно. Но и с нею связь явно надорвана. Дитя поэтому, чаще одинокое, лишенное земного приюта, приучается к нескончаемому странничеству на смертной границе.

В фильмах сына очевидны образные цитаты из отцовской лирики. Их множество, разной полноты и значимости. У «Зеркала» одно из первых имен — «Белый, белый день…». Кивок в сторону стихов, связанных с детством поэта. Нередок у отца и образ зазеркального мира. И в «Зеркале» (само собой

разумеется!), а потом и в «Сталкере», и в «Ностальгии» стихи Арсения Александровича — важная составляющая сюжета. В «Сталкере» они произносятся в таком контексте, что за внесюжетной фигурой учителя Сталкера призраком, вроде тени Гамлета-старшего, проступает Отец. Стихи «Я в детстве заболел…» звучат в «Ностальгии», но кажутся сценарным наброском к какому-то фильму Андрея, может быть, и к тому же «Зеркалу»… Сын признавался, что в его записных книжках есть сценарная разработка этих стихов отца для короткометражки. Мотивы вынужденного и добровольного сиротства одинаково близки и отцу, и сыну.

Лирику отца сближает с творчеством сына и *принцип построения художественного образа* . Напомним, что и тот и другой воспринимают творчество как нечто близкое этическому деянию, продиктованному ответственностью художника перед миром. Придерживаясь этих установок, сын воплотил свое понимание искусства (кино) в теории, *определив кинообраз как время, запечатленное в форме факта* . Правдивый образ в киноискусстве рождается в *процессе наблюдения* естественного многообразия жизни, но выстраиваемой тем не менее *на умении выдать за наблюдение свое ощущение объекта*. Вторая часть определения открыто утверждает *творческий приоритет художника перед самой жизнью — кактворца новой реальности, синонимичной его духовному «я»*. В становлении Тарковского-режиссера эта установка приобретает все большее значение.

Казалось бы, Андрей Тарковский, подобно немецкому историку и теоретику киноискусства Зигфриду Кракауэру (1889—1966), в качестве материала кинообраза «реабилитирует» саму физическую реальность в ее непосредственном, не тронутом субъектом саморазвитии, как независимый объект. Однако же в понимании режиссера независимость жизненного материала («потока времени») в кадре обязательно должна быть преодолена субъективным переживанием феномена времени. Сын усматривает свою творческую задачу в том, чтобы *«создать свой, индивидуальный поток времени, передать в кадре свое ощущение его движения, его бега»* . И хотя в его теории эти принципы исходят на первый взгляд из неукоснительной первичности наблюдения над непредсказуемым движением потока жизни (времени), на практике самодовлеющей в произведении остается воля художника.

По собственному признанию Андрея, изображение в его картинах никогда не содержит ничего случайного, в нем все предельно расчислено. Вероятно, поразительное художническое

чутье того, что он называет *фактом* , его *фактуры*, и создает в фильмах сына иллюзию непосредственности наблюдения жизни в ее естественном течении. Во *внефильмовом* , так сказать, ощущении-освоении мира сын, подобно отцу в иные моменты лирического переживания, готов раствориться в текучем теле мироздания. И эта его уникальная готовность-способность, прямо-таки Божий дар, какой-то стороной воплощается на экране. Из своего жизненного, главным образом детского опыта сын усвоил как особое отношение к предметно-природному миру, так и специфическое восприятие его пространственно-временной текучести, изменчивости. Именно это привлекает режиссера в водной стихии, ткущей образный мир его картин.

Тем не менее магистральным направлением в создании образа, во всяком случае у позднего Тарковского, становится преобладание субъекта, который предмету «непосредственного наблюдения» предпочитает «идею» предмета. Так формируется живое противоречие образа в кинематографе сына, составляющее его уникальный облик.

Отец вполне мог бы присвоить себе определение образности из теории Андрея, несколько переиначив его. И оно звучало бы так: *лирический (метафорический) образ есть слово, запечатленное в форме факта* . Ведь не зря же у него одна главных линий лирического сюжета — возвращение слова к материнскому лону Природы, к ее *фактическому* бытию. Первичность жизненного потока и подчиненность субъекта наблюдения в большей мере присуща как раз лирике отца, нежели кинематографу сына.

Такие стихи, как довольно часто цитируемый «Белый день» (именно в связи с кинематографом Андрея), прямо соответствуют творческим принципам построения образа по аналогии японским стихосложением.

Камень лежит у жасмина.
Под этим камнем клад.
Отец стоит на дорожке.
Белый-белый день…

В стихотворении очевидна самостоятельность жизни предметно-вещного мира, природы в непрерывном течении времени. Но есть также ощущение, что все поименованное запечатлено на моментальном снимке… памяти, поток субъективно пережитого поэтом времени, что, собственно, и порождает ту избыточность смысла, какую можно назвать и

мистической многозначностью образа.

У отца субъект (слово) не уходит от объекта (природы, предмета), а настойчиво, трагически возвращается к нему. Последнее слово остается все-таки за «малюткой-жизнью». Во всяком случае, поэт оставляет в своей лирике такую возможность.

В применении к кинематографу это может звучать так. Содержание кадра (поток времени) никогда им (рамой кадра) не должно исчерпываться; главное — то, что продолжается за кадром; но ощущение закадрового движения должно рождаться именно внутри киноизображения.

«Внутрикадровое» содержание лирики отца обеспечивает его читателю переживание феномена саморазвития жизни за пределами стихотворной «рамы».

Принципы построения образа как в теории, так и в кинематографической практике сына нам кажутся зеркально-оборотным отражением творческих принципов отца.

В сюжете лирики Арсения Тарковского остро ощущается конфликт материального и духовного, природы и культуры. Но сюжет разворачивается так, что потенциальная катастрофичность этого противостояния снимается всем пафосом лирического переживания поэта. Иными словами, и последнее слово в лирике отца остается за миром, существующим вне лирического героя.

Противостояние материального и духовного существенно и для воззрений сына — и в жизненной, и в художнической практике. Размышления на эту тему пронизывают все его более пли менее значительные публичные выступления, итожась в «Слове об Апокалипсисе» [18].

«Мы живем в ошибочном мире» — исходный тезис речи художника.

Духовное «я» человека подавлено материальной жизнью. Хотя человек рожден свободным и бесстрашным, вся его история заключается в желании спрятаться, защититься от природы. Человечество не развивается гармонически. Его духовное развитие настолько отстало, что человек стал жертвой лавинного процесса технологического роста, который не остановить.

Свое «ошибочное» место занимает в этой системе и художник, его творчество. Культурный кризис XX века привел к тому, что художник может обходиться без каких-либо духовных концепций. Художник стал относиться к таланту, который ему дан, как к своей собственности, а отсюда появилось право считать, что талант ни к чему не обязывает. Этим объясняется бездуховность, царящая в современном искусстве.

В сложившейся системе нравственных координат описанный кризис непреодолим. Есть лишь единственный путь его

разрешения — ответственность каждого человека в отдельности перед Богом, миром, собой. Но прежде всего эта ответственность лежит на художнике уже по той причине, что творческая способность прозревать суть вещей (талант) дана ему свыше — и как требование исполнить миссию. Если художник, исполняя свой долг, берет на себя такую ответственность, то все его взаимоотношения с миром и людьми и будут строиться исходя из сути этого духовно-нравственного самоопределения.

Откровение осознается Тарковским не как система символов, нуждающихся в толковании, а как образ, который *«мы не способны понять, а способны ощутить и принять. Ибо он имеет бесконечное количество возможностей для толкования. Он как бы выражает бесконечное количество связей с миром, с абсолютным, с бесконечным. Апокалипсис является последним звеном в той цепи, в этой книге — последним звеном, завершающим человеческую эпопею — в духовном смысле слова»*[19]. Апокалипсис — *«это образчеловеческой души с ее ответственностью и обязанностями»*[20]. По сути, каждый человек, встречаясь с небытием, переживает «тему» Откровения. Иными словами, жизнь (Бог?) судит человека приближением смерти. Смерть и страдание по существу равнозначны в масштабах и глубине как для исторического цикла, так и для отдельного человека.

Человек — прежде всего художник, — способный осознать это, не имеет права пренебрегать нравственной ответственностью уже перед Богом. Переживание же художником *личного Апокалипсиса* ставит его в совершенно особое положение перед миром и людьми. По сути, речь должна идти о богоизбранности творца, им самим глубоко осознаваемой.

Человек, выбирая свой путь благодаря свободе воли, не может спасти всех, но может спасти себя, а поэтому может спасти и других. В его самоочищении от греха и покаянии, в обретении веры рождается любовь *к себе*, которая неизбежно воплощается через жертву *для других*. Апокалипсис страшен каждому в отдельности, но для всех вместе в нем есть надежда.

Такова мировоззренческая позиция сына, сформировавшаяся в течение его творческой жизни. Она стала для него осознанием духовного бытия как «личного Апокалипсиса», мысль о котором пронизывает творчество режиссера. В его фильмах человек травмирован глубоко интимным переживанием мировой катастрофы, гибельной неразрешимости глобальных противоречий между материальным и духовным в мироздании. Мир чаще всего видится сквозь духовный кризис индивидуальности, ищущей пути предотвращения катастрофы. А путь один — евангельский, по примеру Спасителя.

Жажда поведать о гипотезе преодоления личной катастрофы во имя спасения себя (а значит — всех) превращает его фильмы сначала в исповеди, а затем и в проповеди. Проповедь же, по жанровому содержанию, как раз и есть тот этический поступок, который сын хочет видеть в творческом акте. Отсюда его непримиримость и бескомпромиссность.

Здесь начинается путь к личной Голгофе, понуждавший вначале героя, а затем и его творца отряхнуть, подобно Сыну Божьему, от ног своих прах семейно-домашних вериг. В пределе — пожертвовать личным домом, поскольку его гармония и единство противоестественны, да и попросту невозможны ввиду мировой катастрофы.

Отец своим творчеством, хотя невольно и провоцирует сына встать на этот путь, сам его все же отвергает. Душа художника и хочет и страшится «сплясать на той площадке, где некому плясать». Из-за убежденности, что возвратиться оттуда невозможно, поэт и удерживается от того, чтобы идти до конца в разгадывании вечной загадки бытия.

ГЛАВА ВТОРАЯ. «КАТОК И СКРИПКА». 1932-1961

Ничего на свете нет
Сердцу темному родней,
Чем летучий детский бред
На пороге светлых дней…
Арсений Тарковский. 1933

Не брошенный, но одинокий. Детство и отрочество. 1932-1948

«Это одинокий мальчик. Он излучает одиночество и взрослость. Он привык и должен быть один. У него нет друзей, он в них не нуждается. Редко улыбается. Часто уединяется и смотрит куда-то — то ли вдаль, то ли в себя. Несчастен, но не задумывается над этим. В нем чувствуется внутренняя драма. Если его увидеть одного, можно подумать, что это не ребенок. С таким ребенком нельзя шутить. Когда в фильме он прыгает или бегает, это оттого, что он хочет прервать бесконечные разговоры отца, которые его ранят. Это не брошенный ребенок, наоборот, в семье его очень любят. Мать обожает его, но не понимает внутреннего мира сына. Отец требует от него слишком многого, он не считает его ребенком. Своими нравственными проблемами он обременяет мальчика. Мальчик должен быть худ. Его поедают мысли. Внутренний мир его перегружен. Он не знает, как освободиться от этого бремени»[21].

Портрет мальчика на роль Малыша из фильма А. Тарковского «Жертвоприношение» был надиктован режиссером. Мальчика искали. Но он не находился.

«Если бы мы были в Россиц,то искали бы мальчика в детских домах. Ищите в детских домах и приютах!» — советовал Тарковский ассистентам. «Но в Швеции нет детских домов!» — с гордостью отвечали ему. Это известие сразило Андрея Арсеньевича наповал: «Как нет?» Он ходил по коридору и приговаривал: «Страна чудес!»

Но не о Швеции сейчас речь… Речь о России и о том, что режиссеру, возможно, он сам в детстве воображался именно таким, каким он хотел видеть своего маленького героя. Хотя, по многим свидетельствам, таковым и не был. Однако не зря же дети в его картинах друг на друга похожи и этому портрету в чем-то

близки.

Андрей родился не в семейном дому. Мы хотим сказать, что не было на ту пору у молодой четы Тарковских семейной традицией укрепленного жилища. До появления на свет дочери Мария и Арсений жили в небольшой комнатке квартиры № 7 одноэтажного дома в Гороховском переулке. Другие комнаты занимали еще два семейства: первое — родственницы Марии Ивановны, второе — художника-плакатиста Руклевского. Коммунальность существования согревали теплые отношения между жителями квартиры.

Позднее Тарковские переселились в коммуналку (дом № 4 в 1-м Щиповском переулке, где бытовая атмосфера оказалась более напряженной.

Сын родился в ночь с воскресенья на понедельник в селе Завражье Юрьевецкого района Ивановской области. Там же и крещен был — в церкви Рождества Богородицы. Крестными стали бабушка мальчика Вера Николаевна Петрова и друг семьи Лев Владимирович Горнунг (1902—1993).

Арсений Александрович и Мария Ивановна оказались в Завражье в ответ на настоятельные просьбы Веры Николаевны рожать в больнице у ее мужа Николая Матвеевича Петрова.

Уже во время войны, в апреле 1943 года, в письме к Андрею отец описывал обстоятельства появления сына на свет. Арсений Александрович рассказывал, как они с беременной Марией Ивановной добирались до Кинешмы поездом, а оттуда на лошадях до Завражья. Вдоль Волги, а потом и по ней. Село находилось на левом берегу недалеко от впадения в Волгу Нёмды. Лед на весенней реке должен был вот-вот тронуться, поэтому переживаний было немало. Ночевали на постоялом дворе… «… Потом родился ты, и я тебя увидел, а потом вышел и был один, а кругом трещало и шумело: шел лед на Нёмде. Вечерело, и небо было совсем чистое, и я увидел первую звезду. А издалека была слышна гармошка. И это было одиннадцать лет назад…»[22] Не будь далекой гармошки, и постоялый двор, и первая звезда в рассказе поэта приобрели бы вполне библейские черты.

Роды начались на две недели раньше. Мать не успели проводить в больницу. Рожала Мария Ивановна дома, на обеденном столе. Принимали младенца Николай Матвеевич и акушерка Анфиса Осиповна Маклашина. Через несколько дней был заведен «Дрилкин дневник»[23], куда аккуратно заносились записи из жизни первенца самими его родителями. Главным образом матерью.

Портрет сына, открывающий дневник, отец изображает таким: «Глаза темные, серовато-голубые, синевато-серые,

серовато-зеленые, узкие; похож на татарчонка и на рысь. Смотрит сердито. Нос вроде моего, но понять трудно, в капочках. Рот красивый, хороший…»[24]

Из последующих дневниковых записей ясно, что мальчик родился весьма беспокойным. «Рыська спит, — записывает на четвертый день после родов Мария Ивановна. — И все спят после обеда. Я ночью не спала совсем… Вой стоял дикий. Он вообще имеет обыкновение днем спать, как пьяная кошка, а ночью часа два бодрствовать…»[25]

На молодых супругов сваливается, естественно, несметное количество забот, умноженных деревенским образом жизни. Мария Ивановна и Арсений Александрович стоически принимают их. Характерно, что дневник регистрирует не только эти заботы, подробности жизни малыша, но и состояние, жизнь природы. Похоже, и она участвует в формировании младенца в первые дни и месяцы его бытия.

Однако беспокойный характер маленького Андрея, непрестанные хлопоты, недосыпания начинают, кажется, раздражать не готового к таким нагрузкам двадцатипятилетнего поэта. К тому же — надо зарабатывать на жизнь. И в самом начале лета Арсений Александрович уезжает в Москву, где и увидится с женой и сыном уже только в сентябре.

Летом следующего года семья вновь отправится к Петровым — в Юрьевец Ивановской области, а летнюю пору 1934-го они проведут на даче в Малоярославце. В Малоярославец Мария Ивановна решает ехать, поскольку там живет ее отец. К тому же город, где она в детстве жила у Ивана Ивановича Вишнякова, хорошо ей знаком и находится недалеко от Москвы. А Мария Ивановна готовится к новым родам в первые месяцы осени. Ждут девочку. Ожидания оправдываются. Утром 3 октября на свет появляется Марина.

Суля по письмам Арсения Александровича к теше, жена и сынишка этим летом чувствовали себя неплохо. Маленький Андрей много говорит и много ходит. Загорел и «страшно хулиганит». Правда, отец на даче бывает редко. Туда чаще приезжает Лев Горнунг и самоотверженно ухаживает за Андрюшей. Окружающие воспринимают его как отца ребенка. Вот примечательная и даже пророческая запись из дневника Льва Владимировича на следующий день после рождения Марины: «Маруся еще в больнице. Сегодня Андрею два с половиной года. Мы с Арсением брали его в лес, ходит по нескольку часов, зовет меня уже не дядей Левой, Левушкой, ужасно любит сниматься, становится против объектива и кричит “аться”…»[26]

В декабре 1934 года семья перебралась на новую квартиру. В

«Осколках зеркала» есть подробное описание жизни на Щипке, которое начинается фразой: «Когда я слышу ностальгические вздохи по коммунальным квартирам, я им не верю…» Сама Марина Тарковская, по ее словам, с удовольствием росла бы в своей квартире или, еще лучше, в особняке, тем более что родители бабушки Веры неплохо жили когда-то в собственном доме.

Детство, отрочество и юность Андрея и Марины протекали «в двух десятиметровых полуподвальных клетушках». В квартире, рассчитанной по размерам на одну семью, жили три. Не вдаваясь в подробности описания этой жизни, сопровождавшейся — со стороны соседей — наветами, воровством, подливанием в пищу керосина, отдадим должное деликатности Марины Арсеньевны, которая изменила имена в своем рассказе, и отошлем интересующихся к прозе Михаила Зощенко, где быт советских коммуналок представлен достаточно зримо.

Дачное лето 1935 и 1936 годов семья провела на хуторе Павла Петровича Горчакова рядом с деревней Игнатьево, что и было отражено в «Зеркале» почти документально. В 1936-1938 годах, уже после ухода отца, Андрей и Марина по нескольку месяцев живут у бабушки в Юрьевце, а летом 1939-го перед поступлением мальчика в первый класс — на даче под Москвой. Эти выезды продолжаются едва ли не до поступления Андрея во ВГИК.

Сын взрослеет и целиком отдается настоящей мальчишечьей жизни. В шесть лет, по описанию матери, у него крепкое спортивное тельце. Подошвы, как у Маугли, не чувствуют ни стерни, ни даже стекол, кажется. Плавать еще не умеет, но ныряет с разбега очертя голову. По деревьям лазает не хуже обезьяны. Мальчик целый день изготавливает сабли и ружья, другое «смертоносное» оружие.

В детстве и отрочестве Андрей, как и многие ребята его лет; но, может быть, на несколько более высоком градусе, смел и предприимчив. Иногда опасно предприимчив. Мать понимает, что здесь вовсе и не хулиганство, а нормальный исследовательский зуд мальчишки. Но хлопот это доставляет множество. Надо браться за сына. А как это нелегко одной… Мария Ивановна письменно обращается к отцу Андрея за советом по поводу списка книг для сына. А у сына круг интересов довольно широк про войну, про клоуна Дурова, про подвиги, путешествия и приключения. Требует от матери рассказов о Наполеоне и Колумбе, об экваторе и полюсах.

Хутор Павла Петровича Горчакова — деревенский дом, окруженный соснами. Его декорация будет построена здесь же, да

фильма «Зеркало», уже в 1973 году. Огород, яблони, сарай, маленький пруд. Невдалеке — небольшая родниковая речушка, впадающая в Москву-реку. По рассказам Марины Арсеньевны, они были «погружены в природу». Купались в холодной речке, бегали почти голые. И с помощью матери «постигали глобальную красоту природы и прелесть ее подробностей».

Примечателен взгляд М. А. Тарковской на эволюцию, которую проделал в творчестве ее брат, все более утрачивая ощущение «живой природной материи» и погружаясь «в сферы философского осмысления мира». В первых его картинах сестра видит природу одним из действующих лиц. Ту самую природу, которая в подробностях жила в душе и памяти брата и наконец стала художественным образом. Например, вспоминает она, мать очень любила цветущую гречиху. И у гречишного поля они, как правило, останавливались, замолкали и слушали, как гудят пчелы в цветах. С памятью о матери, полагает она, связана сцена на дороге среди поля гречихи в «Рублеве».

Природа и переживается, и осознается и сестрой, и братом как «уединение и уют», как домашнее, интимное место проживания, а не внешнее, чужое пространство. В их воспоминаниях, кажется, отсутствует внутренний мир дома — городского во всяком случае. Интерьер неведом им в виде «уединения и уюта». Так, в воспоминаниях сестры встречается описание не внутренности помещения, в котором обитала семья, а двора. Окна их двух комнат выходили: первое, в узкий проход между двумя частями дома, прямо в кирпичную кладку стены, отчего в комнате почти всегда горело электричество, второе — в пространство так называемого «заднего двора»[27].

Двор был совершенно лишен растительности. Но при этом казался уютным, так как был замкнут со всех сторон различного рода стенами и кирпичным брандмауэром с узким проходом на помойку. Это убогое пространство осталось в памяти как безопасное место детских игр и приобретения первых трудовых навыков. На заднем дворе Андрей пилил и колол приведенные сюда дрова. И делал это довольно ловко.

В сентябре 1939 года мальчик идет в первый класс московской средней школы № 554 Москворецкого района и одновременно в первый класс районной музыкальной школы. Мария Ивановна довольно рано начала приучать детей к музыкальной классике, совершая совместные походы на концерты в консерваторию. Если Марина в детстве на этих концертах скучала, то Андрей, у которого был абсолютный слух, — напротив. С первого же посещения музыка его захватила. А когда мальчика принимали в музыкальную школу, по свидетельству

сестры, сбежались все преподаватели подивиться на его способности. Музыкальную школу, однако же, он не закончил, хотя его учительница прочила ему славное будущее. Преградой выступили многие обстоятельства, в том числе и отсутствие средств на покупку инструмента. Игрой на рояле приходилось заниматься у соседей. Сам Андрей признавался позднее, что не жалел, что бросил занятия музыкой, а жалел скорее о том, что не сделался дирижером. Кстати, и его мать мечтала о том же. Между тем музыка на душу легла, чему свидетельством кинематограф Андрея Арсеньевича.

Так пробивается семейная традиция духовного воспитания потомства. Андрей фактически повторяет и в этом смысле путь отца, обучавшегося в малолетстве музыке и на всю жизнь впитавшего ее гармонии (вспомним его уникальную коллекцию грампластинок). Как и у отца, у сына проявится склонность к рисованию. По воспоминаниям сестры, «мания живописи» впервые овладела Андреем летом 1946 года, когда семья (мать и дети) снимала «дачу» в деревне Мутовки (Абрамцево). Здесь нашелся этюдник, забытый прежним дачником, а художник Николай Терпсихоров, муж подруги Марии Ивановны, подарил начинающему живописцу палитру, куски загрунтованного холста, начатые тюбики масляных красок.

В сентябре 1947 года Андрей поступает в художественную школу, но его учеба и там скоро прерывается: в ноябре подростка настигает туберкулез. Похоже, это раннее увлечение изобразительным искусством не было случайным. Не только потому, что со временем Андрей сформировался как в своем роле знаток мировой живописи, но и потому, что его концепция использования цвета в кинематографе весьма примечательна. Интересно, что сам он, говоря об источниках искусства, которые его питали, связывал их более с литературой, живописью и музыкой, чем с кинематографом как таковым.

Итак, 1939 год… Андрею он запомнился еще и тем, что он первый раз побывал в кинотеатре, куда его повела, конечно, мать, хотя считала, что «кино, вредно сказывается на детской психике», и старалась оградить сына от влияния кинематографа. Это был «Ударник», а смотрели «Щорса» Довженко. Всю картину семилетний мальчонка не запомнил, но запомнил одну из самых «довженковских» в ней сцен — черные взрывы среди подсолнухов, сопровождавшиеся музыкальными аккордами. Взрывы и подсолнухи его потрясли. Вероятно, детское восприятие фильма было скорректировано в*и* дением уже зрелого человека. Тем не менее важно отметить, коллизию *какого содержания* выделяет Тарковский в «Щорсе», а вслед за тем, может быть, и во всем

кинематографе Довженко и уж во всяком случае в его «Земле». Сцена, врезавшаяся в память мальчика, не что иное, как образ противостояния солнечной природной гармонии и хаоса человеческой агрессии. Это, без преувеличения, один из фундаментальных образов творчества Тарковского.

554-я мужская школа, в которой оказался Андрей, находилась в Стремянном переулке и представляла собой типовое четырехэтажное кирпичное здание, окруженное большим двором и невысокими старыми домами. Протоиерей Александр Мень, учившийся здесь, вспоминает неуютное военное и послевоенное детство, низкие обшарпанные домики Замоскворечья, унылую мужскую школу, которая внешне напоминала казарму. Поскольку район был заводской, то и состав учащихся — соответствующий. По воспоминаниям Марины Тарковской, Андрей выделялся на общем фоне, поскольку пришел в школу, уже умея бегло читать и писать. В первых классах был отличником, аккуратно подстриженным, с белым воротничком. При этом мальчик сохраняет самостоятельность поведения и ходит в школу один. В первые дни мать водила его туда и встречала на обратном пути, но затем согласилась отпускать одного. В письмах Арсению Александровичу Мария Ивановна отмечает, что юный школьник не сторонится девочек, ходит с ними в школу и из школы и не боится насмешек по этому поводу.

Война застала семью в селе Битюгове на реке Рожайке, куда Мария Ивановна перевезла и детей, и свою мать в мае 1941 года. Пришлось вернуться в Москву, но Мария Ивановна не захотела эвакуироваться с писательскими семьями в Чистополь. Так что все семейство отправилось в Юрьевец на Волге. Провожал их с Ярославского вокзала отец. Пришлось останавливаться в Кинешме — у сына отчима Марии Ивановны. А затем — в ожидании парохода на Юрьевец — жили в поселке Семеновское недалеко от Кинешмы.

Добравшись до Юрьевца, поселились в маленькой комнате в доме № 8 по улице Энгельса. Место было знакомое. В этой комнате в 1936 году скончался Николай Матвеевич Петров, и помещение осталось за Верой Николаевной. Потом бабушка Андрея, напомним, вместе со своей «домработницей» Аннушкой перебралась в Москву на Щипок. А теперь, в эвакуации весь большой и по преимуществу женский коллектив оказал в Юрьевце.

Итак, третий и четвертый классы Андрея совпали с войной и эвакуацией. Житье в Юрьевце было и голодным, и холодным. Мария Ивановна стойко переносила, по своей привычке, трудности, но в моральном отношении состояние ее было

угнетенным. Она кажется себе «выбитой из колеи», ей трудно уживаться с «отвратительным окружением». Чувствуется и напряженность в отношениях с матерью…

Мария Ивановна какое-то время не могла найти работу. Жили на половину отцовского военного аттестата да на жалкую пенсию Веры Николаевны. Питались тем, что удавалось выменять на рынке или в окрестных деревнях. Зимой нехитрый скарб укладывался на санки, и мать пешком, через замерзшую Волгу, шла его менять. Уходила обычно на несколько дней, ночевала по деревням. В один из таких походов были обменены и бирюзовые серьги, ставшие знаменитыми после фильма «Зеркало».

Дети учились в начальной школе, помещавшейся в бывшем доме купца Флягина. Андрей принимал участие в самодеятельности. Пел. И любил это дело, хотя оказывался объектом насмешек сверстников. Учился же с гораздо меньшим старанием, чем в Москве. Как раз в это время 11-летнего Андрея посещают первые любовные волнения. Он, несмотря на свой небольшой рост и веснушки, сильно его беспокоившие, покорял сердца одноклассниц. В «Осколках зеркала» цитируется немудреное любовное послание одной из них, приведшее в ужас мать, считавшую такие свидетельства «почти зрелых чувств» четвероклассниц «пошлыми». Свою обеспокоенность она передала отцу. Отец откликнулся тут же. Он предлагал объяснить мальчику, что любовь — это чувство «и благородное, и ведущее к самоотверженным поступкам, и к “немому восхищению”» заставляющее становиться лучше».

«У меня волосы зашевелились на голове, когда я прочел твою копию с этого произведения, уж очень страшно за него стало и обидно как-то. Я понял, что это будет совсем как у меня, ранние страсти и мучения. Боюсь только, что у меня были романтичней, чем будут у него, а безудержность и очертя-голову-бросание такое же. И так как я думаю о своем опыте, то знаю, что важно воспитать в Андрюшке умение считаться с окружающими, бросаясь в любовь, и полагать, что не все дозволено. Постарайся внушить ему, что нельзя доставлять людям страдания ради своих любвей, – к несчастью, я понял это слишком поздно…»[28]

Из впечатлений самого Андрея о времени, когда местные жители называли их «выкуированными» или «выковыренными», сохранились, например, образы «прекрасных зим» в Юрьевце, которые потом отзовутся в «Зеркале», но уже в раме брейгелевских фантазий. Они казались мальчику такими, потому что в этой провинции не было заводов и некому было «перепачкать зиму». Запомнилось ему в особо снежную пору накануне Нового года передвижение среди сугробов людей,

несущих на коромыслах ведра с пивом и поздравлявших друг друга с наступающими праздниками. Благо в Юрьевце все-таки был завод — пивной, и по праздникам жителям разрешалось покупать пива, сколько душа пожелает.

Запомнились Андрею и разного рода случаи из мальчишеской жизни, с годами приобретавшие в памяти режиссера мистический оттенок. Такова, например, история проникновения в подвал заброшенной Симоновской церкви вместе с приятелем постарше, который и руководил «операцией». На месте проникновения был найден позолоченный ковчег. Понимая, что им может «влететь» за кражу, ребята закопали его. Андрей, обладая развитым воображением усердного книжника, долго ждал страшных последствий своего «греха». И будучи уже зрелым человеком, с волнением вспоминал упомянутое событие, как, впрочем, и ряд других, случившихся с ним уже значительно позднее, но с тем же креном в сверхъестественное…

Похоже, Андрей Арсеньевич с младых ногтей имел склонность проникать за пределы наличной реальности в мир потусторонний. Он и в детский тайник в Юрьевце мечтал заглянуть по возможности. Но когда Андрей во времена работы над «Зеркалом» оказался в городе детства, ему и город не понравился, и тайник он явно не попытался найти.

Летом 1943 года Мария Ивановна получила пропуск в Москву, и семья наконец покинула Юрьевец. Остаток лета дети проводят в пионерском лагере в Переделкине. А с осени мать оформляется сторожем при даче, где находился лагерь. Живут они в комнатке с кирпичной печуркой. Хозяева соседних дач, советские поэты, драматурги и писатели, были в эвакуации. Здесь и произошло событие, на всю жизнь запавшее в душу и сестры, и брата. В Переделкино осенью 1943-го неожиданно приехал с фронта отец. Это была последняя с ним встреча перед его ранением.

В пятый класс Андрей возвращается в 554-ю школу. Но конца 1943/44 учебного года мальчик не доучился. Мария Ивановна забрала его в Переделкино, «подальше от дворовой шпаны». Похоже, мать беспокоили не столько его опасные детские игры, сколько дурное влияние «улицы». И здесь она могла действовать радикально. Не случайно Тарковский всегда считал, что от матери он унаследовал ее упрямство, твердость и нетерпимость. Именно эти качества Андрей и пускал в ход, когда сопротивлялся материнским воспитательным мерам, будучи к тому же *«азартным и распущенным»* . Улица притягивала его, обещая свободу и огромный выбор ситуаций, где можно было применить

свои, как он пояснял позднее, *«истовые наклонности»* . Улица, по убеждению Тарковского, *«уравновешивала»* его, подростка, *«по отношению к рафинированному наследию родительской культуры»*[29]. Но, может быть, только казалось, что уравновешивала, поскольку конфликт стихийно-природного и цивилизационно-культурного в различных формах и проявлениях отяготит его душу на всю оставшуюся жизнь.

…Весной 1944-го семья перебралась в барак на окраине Переделкина. А осенью этого же года соседи, занимавшие комнату Тарковских на Щипке, ее освободили и семья вернулась в городское коммунальное жилище, Андрей — в родную школу.

В это время Андрей уже утратил бывшее прилежание в учебе. Да и с дисциплиной не все было в порядке. В 1945-м Вера Николаевна с трудом отстояла внука и его приятеля от перевода в ремесленное училище. Хотя Андрей и книжки читал, и в музыкальную школу до войны ходил, и рисовал, а домашним мальчиком он все же не был. «Это был ураган, вихрь, состоящий из прыжков, дурачеств, тарзаньих криков, лазанья по крышам, неожиданных идей, пения, съезжания на лыжах с отвесных гор…»[30] Большую часть свободного времени проводил на улице, забывая о школе. Но страстность, с которой он бросался во все подростковые забавы, намекала на нечто большее, чем только приметы переходного возраста.

Проявлял он себя в играх разнообразно: шахматы, домино, карты, «ножички», «жосточка», «пристеночек». Более же всего он увлекался («до невменяемости») расшибалкой, в которой достиг высокого мастерства, и часто приносил домой карманы выигранных медяков. С таким же азартом Андрей играл и в футбол. Когда появились резиновые мячи, он, как правило, оказывался в воротах. И, похоже, всюду жаждал совершенства, не терпел соперничества.

Эти качества, судя по всему, легли в основание его художнического темперамента. Не случайно как раз в этом смысле толкует футбольное увлечение Тарковского его бывший одноклассник поэт Андрей Вознесенский в балладе «Белый свитер». М. А. Тарковская видит в стихах «вечную тему» противостояния интеллигента и бандита, художника и «черни». Вероятно, поэт и на самом деле возводил подростковое воспоминание о «Тарковском в ворогах» в ранг драматичного символа такого противостояния.

Вознесенский близко познакомился со «странным новеньким» Тарковским, когда тот пришел в их девятый «Б» после туберкулезной лечебницы. «Рассеянный. Волос крепкий, как конский, обрамлял бледные скулы… Голос у него был высокий,

будто пел, растягивая гласные. Был он азартен, отнюдь не паинька…»[31]

…Однажды на грязном, в лужах асфальте «стукали в одни ворота». Здесь же оказался приблатненный «взрослый лоб» фиксатый Шка, побывавший в колонии. «Его боялись. И постоянно отдавали ему мяч. Около нас остановился чужой бледный мальчик… Именно его я потом узнал в странном новеньком нашего класса. Чужой был одет в белый свитер крупной, грубой, наверное домашней, вязки. “Становись на ворота”, — добродушно бросил ему Шка. Фикса его вспыхнула усмешкой, он загорелся предстоящей забавой»[32].

Из этого и вырастает стихотворная публицистика Вознесенского, пробуждающая в памяти пафос лермонтовского «Смерть поэта». Только обвинения здесь адресованы не «толпою жадною стоящим у трона», а безликому темному «паханству» страны:

…Бей, урка дворовый,
бутцей ворованной,
по белому свитеру бей —
по интеллигентской породе!

…Когда уходил он,
зажавши кашель,
двор понял, какой он больной.
Он шел,
обернувшись к темени нашей
Незапятнанной белой спиной…

Тарковский был остро конфликтен и в жизни, и творчестве — как и всякий большой художник. Конфликтность обострялась от осознания художнической миссии, в которой он видел исполнение Божьего Промысла. И в этих стихах образ художника с открытой для ударов чистой душой, идущего, подобно Сыну Божьему, на крест для спасения темной толпы, подкидывающей дровишки в сжигающий мастера костер. Большую часть баллады занимает даже не «белый свитерок», а как раз «темень наша»…

Нелепо было бы отрицать вечную оппозицию «поэт и чернь» в творческой жизни Андрея Тарковского, но невозможно не заметить, как поэтическими усилиями Вознесенского (и не только ими) слагается миф о художнике, чистая душа которого восходит на Голгофу под клики «Распни!».

«Андрей не был жертвой», — уверяет сестра режиссера. Во всяком случае, как понимаем, в то далекое время, когда пространством его деятельности была главным образом улица, он всегда готов был дать сдачи. Нет, жертвой не был, согласимся и мы, перелистывая страницы отроческой и юношеской биографии художника. Но, может быть, очень хотел ею быть, проводя в жизнь свое представление о миссии Художника?

Азартный по натуре, Андрей так же фанатично погружался в уличные забавы, вроде «жосточки» или «расшибалки», как потом будет отдаваться творчеству, превращая жизнь в сплошной процесс создания фильма и отстаивание суверенности этого процесса в «драках» с чиновниками разных уровней. А к дракам как таковым Андрей испытывал самый живой интерес. Уже будучи известным режиссером, неоднократно в них участвовал. На съемках «Сталкера» в Таллине исполнитель главной роли Александр Кайдановский и ассистент режиссера по реквизиту Евгений Цымбал оказались в милиции. Их посадили в камеру с уголовниками, где им пришлось участвовать в драке. Рассказ об этом неподдельно увлек Тарковского. Он сам стал показывать известные ему приемы и тут же взялся за репетицию соответствующего эпизода в фильме.

Андрея в самом начале формирования его самостоятельного жизненного опыта, несомненно, захватывала *низовая стихия* послевоенного бытия. В 1970-е годы в его биографических заметках откликается завораживающая сила улицы не только,

там, где он прямо в этом признается, но и в тех фрагментах, где он описывает, вероятно, и присочиняя отчасти, персонажей его уличного существования. Например, фигуры виртуозов «расшибалки», с которыми даже ему было слабо тягаться. А это были люди гораздо старше нашего героя. Интерес к темной, стихийной стороне жизни руководил им, вероятно, и тогда, когда он увлекся «мужским клубом» на Большом Каретном, сформировавшемся вокруг Левона Кочаряна и Артура Макарова, о чем речь впереди.

При этом люди, близко наблюдавшие Андрея в отроческие и юношеские годы, говорят о его природной деликатности и в то же время недоступности для слишком фамильярных контактов. Особенно деликатен он был в отношениях со старшими, с особами противоположного пола. Словом, его образ, отпечатавшийся в воспоминаниях современников, близких и далеких, складывается в противоречивый портрет, где одни черты спорят с другими, доходя до взаимоотрицания. Доминантой, пожалуй, остается во всех случаях способность увлекаться чем-либо или кем-либо, как выразилась Марина Тарковская по поводу

уличных игр, «до невменяемости». В своих пристрастиях и увлечениях он шел, как правило, «до конца», переходя все и всяческие границы, иногда настораживая окружающих накалом выражения своих чувств. Вероятно, эта черта и есть признак гениальности, полнота которой, скажем, перефразируя Козьму Пруткова, подобно флюсу, всегда односторонняя. Когда намного позднее у бывшего его единомышленника режиссера Кончаловского спросят, в чем наиболее проявлялся дар Тарковского, тот ответит, в отчаянной смелости, Андрей переступал все границы. Отчаянная, неразмышляющая смелость — привилегия уличных драк, как раз и опасных своей слепой стихийной жестокостью, часто продиктованной необходимостью преодолеть страх.

1947—1948 годы стали для Андрея резко переходными в новое качество, чему причиной, вероятно, была его затянувшаяся серьезная болезнь. Седьмой класс мальчику не удается закончить. В конце ноября 1946-го Андрей пошел в школу в новом пальто, купленном матерью по ордеру Литфонда и на деньги Тарковского-старшего. Из школы пришел раздетый — пальто украли. К вечеру у него поднялась температура. Так началось… Это как раз и была первая отдаленная встреча с одной из главных героинь его кино — со Смертью.

В многочисленных интерпретациях жизни и творчества Андрея Тарковского его решение, подсказанное отчасти со стороны, поступать во ВГИК после неудачи с Институтом востоковедения выглядит неожиданным, если иметь в виду его недолгий предшествующий этому событию жизненный путь. Между тем нетрудно заметить, что в школьные годы Андрей то и дело становился участником детской самодеятельности.

Оказавшись в туберкулезной больнице, он обратил на себя внимание игрой на рояле. Любил шахматы, блистал в гуманитарных викторинах. И вот что примечательно. 14-летний Андрей поставил со старшими ребятами спектакль по «Кошкиному дому» С. Маршака для самых маленьких больных. Спектакль был музыкальный, с пением, костюмами, сделанными с родительской помощью. Вот, кажется, первая в жизни режиссерская работа Андрея Тарковского. Вторая состоялась здесь же, в больнице, – по пьесе С. Михалкова «Красный галстук», очень популярной в те годы.

Там же Андрей принялся за постановку юмористических рассказов Чехова на дачные темы. И даже срежиссировал сцены из оперы Римского-Корсакова по гоголевской «Майской ночи», где с удовольствием сыграл и спел роль Левко. Во всех этих

спектаклях он был не только весьма строгим режиссером, но и актером, и художником, и рабочим сцены. Словом, как это будет происходить и потом в его профессиональной деятельности, старался все сделать сам.

«Самый высокий вклад капитала». Юность. 1948-1954

> *…«Подросток» Достоевского – великий роман. Он повествует о становлении характера, стремящегося к любви и только в ней способного раствориться целиком. Это воспаленный, лихорадочный рассказ о мятущейся душе, переполненной любовью и обидой к тем, кто эту любовь отвергает. И он успокаивается, когда находит иной предмет, к которому можно приложить свою страсть. Круг замыкается. Ребенок становится взрослым. Его характер окончательно формируется…*
>
> *Андрей Тарковский*

Оставив школу осенью 1947-го из-за туберкулеза, Андрей вернулся за парту уже старшеклассником в 1948/49 учебной году. Послевоенная мужская школа имела свою специфику, определенную временем.

«Война сидела в каждом из нас», – вспоминает одноклассник и друг Андрея Владимир Куриленко. Как таковых детских игр не было. Ребята развлекались своеобразно, пользуясь тем, что в эти годы по замоскворецким дворам «кочевало из рук в руки огромное количество ножей, финок, кинжалов, кортиков, штыков и даже гранат и пистолетов»[33]. Эти «игрушки» были предметом обмена, дарились и хранились дома. Улично-дворовая среда, в которой существовали подростки, испытывала сильно влияние уголовного мира. Замоскворечье входило в число наиболее неспокойных районов Москвы. Поэтому подросток или юноша тех лет должен был быть готовым серьезно постоять за себя.

Та часть класса, к которой принадлежал и Андрей, решила, не применяя холодное оружие, придерживаться мушкетерского принципа «Один за всех и все за одного!». Вечерние прогулки

подростки совершали небольшими компаниями. Этот принцип распространялся и на поведение в классе, но теперь уже в противостоянии учителям и администрации школы. Класс был непростой, и к тому времени, когда в него пришел Андрей, назревал вопрос о его расформировании. Главным образом из-за постоянных драк.

Тарковский легко и естественно вошел в эту среду, где, по словам Куриленко, жил «дух неповиновения и бунтарства», что казалось удивительным для конца 1940-х — начала 1950-х, когда в стране явственно «закручивались гайки».

Яркий пример действия принципа «один за всех» и соответствующего поведения юного Тарковского виден в рассказе Куриленко о бойкоте, который класс объявил учительнице химии за то, что та в раздражении обозвала учеников «хамами». Разбираться в происшествии пришел директор по прозвищу «Бомба», которого всерьез побаивались. В ответ на его вопрос «В чем дело?» поднялся Тарковский и потребовал от учительницы, ссылаясь на мнение коллектива, извинений. Когда же директор предложил встать тем, кто согласен с этим решением, произошло то, пишет Куриленко, что стало для них нормой поведения в дальнейшем. Поднялся весь класс, хотя многим и было страшно.

Судя по воспоминаниям одноклассника Андрея, ребята к большинству преподавателей относились критически и довольно часто демонстрировали свое отношение, прибегая к приемам малоприятным, а иногда и просто издевательским. Из многочисленного коллектива преподавателей Владимир выделяет двух: недолго поработавшую в школе учительницу литературы Анну Дмитриевну Тютчеву, правнучку великого русского поэта, и учительницу английского Марину Георгиевну Маркарянц. Обе они, несмотря на крутой нрав последней, заслужили признание учеников, как можно понять, за высокий профессионализм, глубокое знание своего предмета и любовь к нему.

Пытаясь определить творческую доминанту кинематографа Андрея Тарковского, опираясь на его интересы, зарождавшиеся еще в школьные времена, Владимир Куриленко называет влечение друга ко всему таинственному, мистическому. Обратившись благодаря влиянию Анны Дмитриевны к поэзии Серебряного века, ребята наткнулись на стихи Брюсова, где были строки о «фиолетовых руках на эмалевой стене»[34], подвигнувшие их к созданию общества мистиков «Фиолетовые руки».

Общество, состоявшее из двух членов, занималось тем, что собирало вырезки из различных изданий, в том числе и дореволюционных, в папки под названием «Загадочно»,

«Странно», «Интересно». Впоследствии коллекционирование таинственных случаев из жизни станет хобби Тарковского, которое он передоверит одному из героев своего последнего фильма «Жертвоприношение».

Из мемуаров следует, что уровень отдельных учеников этой вовсе не самой выдающейся школы был довольно высок. Речь даже не о том, что ее в свое время кроме Тарковского окончили Андрей Вознесенский, Александр Мень, Ролан Быков, другие известные и весьма одаренные люди. В девятом классе «А», где учился Андрей, был задуман и выпускался журнал «Звонок», в состав редакции которого кроме Тарковского, Куриленко и других входил и Юра Царвуланов, сын советника посольства Болгарии в Москве. Царвуланов был, понятно, каналом связи с загадочным Западом, с образом жизни, неведомым Замоскворечью. Владимир Куриленко впоследствии стал юристом. Работал следователем, оперативным сотрудником МУРа, а с 1963 года — редактором, обозревателем, завотделом информации Гостелерадио СССР. Словом, Тарковского здесь окружали нерядовые индивидуальности. Часто это были гуманитарно развитые ребята. Куриленко, например, писал стихи…

…Журнал считался «нелегальным», поскольку сильно отличался от официальной стенной газеты «За честь класса!» и редколлегию его никто не избирал. Персонажами карикатур, помещавшихся в журнале, часто были и учителя, встречались шаржи на недавно проведенные комсомольские собрания. Перехватившая «подпольное» издание завуч школы порекомендовала приостановить его, рассказав о недавно арестованной группе десятиклассников одной из московских школ за организацию «нелегального» литературного кружка.

К тому времени у Андрея сформировался стойкий и серьезный интерес к книге. В семье была неплохая библиотека. Он с ранних лет привык много читать. Первыми книгами, к которым Андрей возвращался уже взрослым, были сказки Андерсена и братьев Гримм, повести о приключениях Тома Сойера и Гекльберри Финна. Позднее — «Дон Кихот», «Робинзон Крузо», «Гулливер», романы Вальтера Скотта, Стивенсон, произведения Р. Киплинга, А. Грина, проза Лермонтова и Пушкина, Гоголь, тургеневские «Записки охотника», «Детство» и «Отрочество» Л. Толстого.

Еще в детстве мать предложит сыну прочесть толстовскую «Войну и мир». И будет в течение многих лет цитировать ему куски из великого романа, обращая внимание на детали и тонкости толстовской прозы. В эвакуацию мать возьмет две

книги: «Войну и мир» и «Мифы Древней Греции». Толстовский эпос стал для Андрея *«школой вкуса и художественной глубины»*, после чего он уже не мог читать *«макулатуру»* , которая вызывала у него чувство брезгливости и глубокого презрения.

Тарковский вспоминает, что еще в начальной школе его поразил пушкинский «Пророк» как чисто зрительный образ, уподобившийся иконе Иоанна Предтечи, висевшей в комнате, где он спал. Мятежная фигура на кровавом фоне. К этому образу примешивалось и видение песка, вероятно, связанное с пустыней, где лежал труп лирического героя стихов. Стихи эти, кстати говоря, глубоко волновали и воображение Арсения Александровича. Андрей же взял их эпиграфом к сценарию «Зеркало».

Он обожал книги о кладах и клало искательствах, причем самыми любимыми местами были списки запасов и снаряжения: Жюль Верн, Даниель Дефо… Читая, он как бы любовно перебирает, ощупывает вещи, перечисляемые в произведении. Такое же внимательно-любовное отношение к предмету, к вещи, присущее и его отцу, будет свойственно режиссеру всегда и найдет отражение в его кинематографе.

В 16 лет Тарковский, по его признанию, всерьез увлекся Достоевским. «Игрок», «Подросток»… Правда, Марина Арсеньевна уверяет, что последний роман был прочитан ее братом позднее, уже во вгиковские годы. Но тогда тем более симптоматична экстраполяция более зрелых переживаний на отроческие и юношеские лета. Зрелому мастеру казалось, что он по-настоящему понимал «Подростка» именно тогда, *«когда бродил по улицам с карманами, набитыми выигранными деньгами»* . Ему «*была понятна и ротшильдовская “идея ”Долгорукого, и мотивы, которые руководили им и его страстью к игре, к “накопительству” в духе Фрейда, потому что никогда не знал, кудаприменить выигрыш…»*[35]. Примечательна фраза, которую роняет уже сорокалетний Тарковский: « Теперь мне понятна реакция Долгорукого на события, которые он пережил, выразившиеся в смерти его “идеи ". Все душевные силы он отдал тем, кого любил и это был самый высокий вклад его капитала …» (Подчеркнув нами. — В. Ф.)

Совершенно очевидно, что Тарковский, не раз обращавшийся к «Подростку», перечитывает его, налагая обстоятельства и переживания собственной жизни на события жизни Долгорукого, особенно тогда, когда тот размышляет о своих отношениях с семьей, с Андреем Петровичем Версиловым, с матерью. Не случайно понятия «любви» и «обиды», поставленные рядом в определении душевных мук героя романа, приобретают у

Тарковского очень личный смысл.

Старшеклассник Андрей Тарковский, как мы уже говорили, не был примерным учеником ни в смысле успеваемости, ни тем более в смысле дисциплины. Но при этом все свое школьное время посвящал драматическому кружку. Хотя жажда творчества здесь, сурово анализировал он позднее, *«выражалась лишь в отвратительном самолюбовании»* .

Деятельность драмкружка, по воспоминаниям Куриленко, началась с воплощения в жизнь желания… услышать в стенах школы запрещенный джаз, новые западные танцы вроде буги-вуги. О существовании этого последнего старшеклассники узнали из кукольной пародии Сергея Образцова на современную Америку — «Под шорох твоих ресниц». Они решили, в свою очередь, поставить спектакль-пародию, где зазвучало бы то, что так хотелось слушать.

Пародийный сценарий «Из Луны идет дым» писали коллективно. На спектакль были приглашены и девочки из соседней школы. Но как только «дядюшка Сэм», тогдашнее карикатурное изображение Америки, появился на сцене и из репродуктора понеслась запрещенная музыка, а «Сэм» смачно раскурил толстую сигару, спектакль был остановлен администрацией школы.

Мы бы хотели попутно обратить внимание на то, что свою большую постановочно-актерскую деятельность в школе Андрей, как едва ли не все классики отечественного кинематографа 1920-х годов, начинает с эксцентриады, которая, так или иначе, присутствует во всех последующих спектаклях, поставленных драмкружком. Но чем взрослее, зрелее что ли, становится Тарковский и в жизни, и в творчестве, тем далее он уходит от эксцентрического, смехового приема, становится серьезнее, утрачивает веселость, свойственную ему в юности, превращается в мистика.

Интересно, что последним театрализованным представлением Куриленко и Тарковского незадолго до окончания школы было «приветствие от Общества “Фиолетовые руки ”» с явлением из-под надпиленной крышки черепа розы, подсвеченной изнутри карманным фонариком. При этом стоявший в полутьме Андрей совершенно серьезно, с завыванием читал свои стихи, начинавшиеся так:

Красная роза, качаясь,
Стояла во мраке потухших глазниц…

Интерес к театральным представлениям развивался. Ребята стали посещать молодежную театральную студию, которой уже руководил профессиональный актер и режиссер Иван Михайлович Илягин. Он и предложил «большую сценическую работу» — четырехактную пьесу А. Барянова «На той стороне» с неизбежными по тем временам шпионами, белоэмигрантами, к тому же со стрельбой, арестами и допросами и даже с ресторанными певичками и красивыми дамами.

Действие разворачивалось в оккупированной японцами Маньчжурии, куда были заброшены храбрые советские разведчики Игнатов и Николаева, выступавшие в роли супругов Болдыревых, врагов своей Родины. Их главным противником был коварный Судзимура, хищник, прикрывавшийся внешней мягкостью, ханжеской вежливостью. Пьеса в 1949 году бы была весьма популярной и шла во многих театрах страны.

Кроме одноклассников Андрея для участия в постановке были приглашены ребята из десятого «Б», а также девочки из соседних школ.

Ивана Михайловича куда-то перевели, и начатую им работу заканчивал студент Плехановского института Борис Белов, ставший впоследствии видным экономистом.

Над спектаклем работали с увлечением. Репетировали в школе после уроков, на квартирах учеников, на настоящей, хотя и небольшой сцене Дома пионеров, размещавшегося в бывшем купеческом особняке на Большой Полянке. Там же позднее и прошла премьера. Кстати, этот особняк станет в свое время «героем» дипломной картины Тарковского – «Каток и скрипка».

Андрею в спектакле досталась роль белоэмигранта Нецветаева, завербованного японской разведкой. Работа над постановкой, вспоминает Куриленко, совпала с периодом, когда Тарковский «переживал первый бурный роман с очень красивой девушкой», занятой в спектакле.

«Ее звали Тата. Насколько мне помнится, эта ухоженная девушка с прекрасной матовой кожей лица и сияющими синим глазами была из какой-то очень обеспеченной семьи… Она была безумно влюблена в Андрея. На последнем прогоне пьесы перед премьерой в одной из сцен Андрей сидел в ресторане со своей спутницей, которую играла Татка. Андрей был действительно хорош — во фраке и бабочке, с бледным лицом и длинными темными волосами, он держался аристократически свободно и непринужденно. Какая-то прирожденная светская небрежность проявлялась и в том, как он говорил, как он провожал свою даму и даже в том, как он отбрасывал свесившиеся на лоб волосы…»[36]

Премьера прошла с огромным успехом. Сразу же после нее

решили поставить «Остров мира» Евгения Петрова.

Эта страница театральной деятельности описана в воспоминаниях Юрия Кочеврина, с которым Андрей подружился, когда его перевели в девятый «Б» по просьбе классной руководительницы этого класса учительницы истории Фаины Израилевны Фурмановой, симпатизировавшей Тарковскому. Дело в том, что конфликты Андрея с некоторыми учителями и классным руководителем девятого «А» настолько обострились, что речь уже шла об исключении его из школы. Фаина Израилевна же попросила Кочеврина помочь Андрею подготовиться к сдаче экзаменов за девятый класс. Ребята сблизились, Андрей успешно перешел в десятый. В десятом их дружба окрепла.

Тарковский, по словам Кочеврина, в конце 1940-х годов был фигурой популярной среди старшеклассников Замоскворечья. Корни этой популярности бывший одноклассник Андрея видит в некоторых особых свойствах его личности. По наблюдениям Юрия, Тарковский не стремился к самоутверждению. Популярность проистекала из его «естественности и открытости», которые выделяли его из общего ряда в те времена «общей неестественности».

Кочеврин вспоминает, например, какое-то «немыслимое желтое пальто» на своем друге. Оно выделялось на фоне преобладания в эту эпоху «всех оттенков того цвета, который в народе называли “серо-буро-малиновым”». «Поэтому экстравагантность Андрея вызывала тревогу в душах школьных наставников и отзывалась беспокойством в более высоких сферах, хотя слово “стиляга” еще не было публично. Это поведение сеяло семена свободы в принципиально несвободном обществе… Именно так оценивала такую экстравагантность уличная и дворовая среда – как самое дерзкое выражение свободы»[37].

Но уличная среда того времени «стиляг» не принимала, мало того, относилась к ним враждебно. Сам Андрей, по убеждению друга, не придавал такого значения своей внешности и своему поведению, а естественно жил в соответствии со своими внутренними устремлениями. Однако Марина Тарковская наблюдала нечто противоположное: Андрей как раз большое значение придавал своей внешности. Об этом свидетельствуют и все его привычки этих лет, сама манера поведения.

В эпоху преследования космополитов увлекаться джазом и другими атрибутами «американской» культуры было небезопасно, но в то же время и притягательно. И здесь Тарковский следовал своим естественным влечениям.

Александр Мень видел Тарковского в это время с

напомаженными волосами, зачесанными назад, и в черной фетровой шляпе «борсалино». Куриленко вспоминает желтый пиджак, зеленые брюки и оранжевый галстук. Или еще: потертое, но элегантное пальто-букле; шляпа и трехметровый шарф вокруг шеи[38]. Владимир воспринимал это как наивную, но дерзкую форму протеста. Мы же видим здесь, не отрицая природного аристократизма юноши, еще и определенную склонность к театральности поведения, к «игре на публику», присущую творческим личностям. Такая склонность была свойственна в известной мере и отцу Андрея. Да ведь и сам будущий режиссер, вспоминая о своих увлечениях театром, называл их «самолюбованием».

Юрий Кочеврин делится воспоминаниями о том впечатлении, какое произвела на него игра Андрея в спектакле по пьесе Евгения Петрова. Тарковский «выступал в роли этакого плейбоя, представителя “буржуазной” золотой молодежи, попадающего по ходу пьесы в нелепое положение (он оказывался на сцене полуодетым, притом в смешных трусах, резинках, на которых держались носки, что само по себе веселило юную аудиторию)… Роль Андрея была, конечно, характерной, но особенность его игры состояла в том, что он не “играл” характерности. Он был вне сценического действия, как статист, которого срочно выпустили на замену и он не знает, как себя вести… Вообще его сопротивление игре во всех ее проявлениях органично перешло из жизненной позиции в искусство, став, может быть, определяющий его чертой…»[39]

Продолжая развивать мысль, Кочеврин вспоминает эпизодические роли Тарковского в фильмах «Застава Ильича» Марлена Хуциева и «Сергей Лазо» Александра Гордона, где игра Андрея Арсеньевича «производила впечатление слишком жесткой естественности, он был как бы слишком самим собой»[40].

Юрий Кочеврин, пожалуй, накладывает более поздние размышления о специфике актерской игры в кинематографе Тарковского на юношеское актерство Андрея, когда тот по большей части, может быть, просто демонстрировал себя. Ведь в спектакле принимала участие нравившаяся ему Галя Романова, которая завоевала его сердце уже после Таты.

Марина Арсеньевна пишет о серьезной влюбленности брата в некую Т. П., которую Владимир Куриленко и называет, вероятно, Татой. «Она была очень красива какой-то необычной, “старинной” красотой и в свои семнадцать лет казалась мне совсем взрослой. Говорили, что она живет в большой отдельной квартире (редкость по тем временам) с бабушкой и дедулькой-профессором, что в школу не ходит, а получает домашнее образование. Все это

окружало ее какой-то тайной, добавляло ей недоступности и романтизма…[41]

По нашим впечатлениям, и это важное событие в жизни сына рифмуется с такой же ранней романтической влюбленностью его отца в Марию Густавовну Фальц, запавшую в душу поэта на всю оставшуюся жизнь. Окончательное расставание Арсения с ней произошло в конце 1926 года. В 1928 году она вышла замуж и уехала с мужем в Одессу. Скончалась в 1932-м от туберкулеза. Ей посвящены многие стихи поэта, пронзительные своей лиричностью. К ним относятся и знаменитые «Первые свидания».

Увлечение Андрея длилось с полгода. В конце концов он решил жениться на Т. П. Было лето 1950-го. Он как раз перешел в десятый класс. Девушка на предложение ответила согласием и сообщила об этом домашним. Произошел скандал. Андрей о своем намерении матери не сказал, но написал отцу, который жил в то время в Доме творчества писателей на Рижском взморье. В ответном послании отец обращал внимание сына на то, что тот неопытен в серьезных делах, что характер его не устоялся. А это происходит только в процессе преодоления тревог и бед. Мальчик тем скорее становится юношей, просвещает отец сына, а юноша мужчиной, чем труднее были детство и юность.

Тут Арсений Александрович как бы спохватывается. Ведь сын его уже с пяти лет должен был почувствовать все трудности неполной семьи в голодные предвоенные, а затем и военные времена, пережить детскую туберкулезную больницу. Но ведь не он, Андрей, избирал для себя пути, а обстоятельства, которым он подчинялся, не воюя с тяготами, а отмахиваясь от них. В жизненной лодке не он, а мать была гребцом. Она «перетирала твои камни», пишет отец сыну, поэтому «и детство твое и отрочество могло быть и печальным, но не трудным».

Сравнивая детство сына со своим, отец говорит, что и у него голова была полна туманом, но при этом было нечто, светившее как путеводная звезда, а поэтому — спасительное. Неукротимая страсть к поэзии, а отсюда — «трудолюбие, усидчивость, огнеупорность». «Мама помнит!» Много лет, вспоминает отец, было затрачено на искусство, хотя не удалось применить его практически в полной мере из-за особого, упрямого «взгляда на его применение». Теперь, сетует Арсений Александрович, приходится сожалеть, что он отдавался целиком поэзии, а не учился на каком-нибудь факультете, где нужно много работать, где можно получить точные знания и потом работать в области этих знаний. «А тебе — Боже мой! — ведь никому не известно, есть ли у тебя талант, который стоил бы траты стольких сил, чтобы пожертвовать ему всем! А вдруг — нет? Что за будущее у

тебя тогда? Что может быть ужаснее пустоты и никчемности жизни второразрядного, допустим, актера?..»[42]

Отец дает совет непременно окончить школу и поступить в вуз, получить любое образование и хотя бы год поработать в этой области, связанной с точными науками. И только потом, если останется потребность в искусстве, заняться чем угодно, хоть обучением в актерском вузе.

Наконец, Арсений Александрович обращается к любовным переживаниям Андрея. Он отталкивается от убеждения, что они с сыном очень похожи по душевному устройству. А это означает, что и у того, и у другого «есть склонность бросаться стремглав в любую пропасть, если она чуть потянет и если она задрапирована хоть немного чем-нибудь, что нас привлекает. Мы перестаем думать о чем-нибудь другом, и наше поле зрения суживается настолько, что мы больше ничего, кроме колодца, в который нам хочется броситься, не видим. Это очень плохо, и может оказаться губительным»[43]. «Не женись!» – категорически настаивает отец, опираясь на свой печальный опыт.

«Не надо, чтобы любовь тебя делала тряпкой и еще более слабым листком, уж совсем неспособным к сопротивлению Любовь великая сила и великий организатор юношеских сил не надо превращать любовь в страсть, в бешенство, в самозабвение, я буду счастлив, если твоя влюбленность окажется любовью, а не чумой, опустошающей душу». Ведь «быть счастливым — значит, не быть раздвоенным, мечущимся; значит – любить свое жизненное дело, работать для него и жить им, самоутверждаться в пределах жизненной задачи. Настоящая любовь помогает совершить свой подвиг, пусть она и тебе поможет совершить его…»[44]

Арсений Александрович сожалеет о том, что послание получается слишком дидактичным. Но что же делать, если при их застенчивости отцу и сыну легче общаться друг с другом письменно, нежели устно? Трудно сказать, какие последствия имело это письмо в дальнейших отношениях Андрея и его возлюбленной. Марина Арсеньевна полагает, что их отодвинуло в сторону другое — новое увлечение брата.

В 1951 году Андрей оканчивает школу, сдает вступительные экзамены в Институт востоковедения, и его принимают на отделение арабистики. Шаг этот отмечен стихийностью. В автобиографии же, написанной при поступлении во ВГИК (1954), Андрей Тарковский объясняет свой выбор отсутствием жизненного опыта, юношеским легкомыслием и поспешностью. В 1973 году, в Берлине, в одном из интервью он говорит, что

покинул институт через полтора года, ужаснувшись своей профессии[45].

Для семьи уход Андрея из Института востоковедения был ударом. Сам же он, похоже, чувствовал себя (внешне) вполне комфортно. Встречался с друзьями, стилягами и нестилягами. Гулял по Серпуховке и по «Бродвею» — улице Горького. Ухаживал за девушкой. Марине казалось, что в глубине души он был растерян и не представлял, как сложится его дальнейшая жизнь.

Встревоженная Мария Ивановна круто развернула ситуацию. Она нашла, куда пристроить сына, чтобы вырвать его из «плохой компании». Через знакомых мать договорилась, что Андрея возьмут в геологическую партию, следующую в Восточную Сибирь. И вот 18 апреля 1953 года Андрея оформляют коллектором Люмаканской партии Туруханской экспедиции научно-разведывательного института («Нигризолото»), отправляющейся на поиски алмазов. Партия должна была три месяца провести в тайге в районе реки Курейки. Сын воспринял решение и хлопоты матери спокойно, хотя ей казалось — злится. Она внутренне оправдывала свое решение тем, что одна, без мужчины во главе семьи, не сможет удержать сына от влияния «вонючей Серпуховки». Утром 26 мая Андрей отбыл в указанном направлении.

Мать отправляет сына не из дому, поскольку дома с «благорастворением чувств» нет. Мать отрывает его от себя, поскольку забота о взрослом сыне, находящемся на распутье, становится уже непосильной ношей. Она отпускает его самостоятельно «перетирать» свои «камни». В дорогу Андрей захватил этюдник с палитрой и красками. В экспедиции же помимо основных занятий он вел записи, делал зарисовки сибирских пейзажей, следуя дедовской традиции.

Края, куда направился будущий гениальный режиссер, славны, кроме прочего, были тем, что там когда-то отбывали свой ссыльный срок и революционеры. Бывал в Туруханском крае и Сталин, по словам Юза Алешковского, «разводивший здесь из искры пламя». Коротало свой срок здесь множество разного калибра заключенных, в том числе и политических. А когда после смерти Сталина объявили амнистию, края эти стали попросту опасными. Именно в это время в бассейне Курейки оказался Андрей Тарковский. И у него, между прочим, украли все вещи.

Старший техник-дозиметрист, сотрудник института «Нигризолото» Анатолий Александрович Белкин, учредивший дневник экспедиции, увидел в Андрее щупленького и очень подвижного молодого человека, отличавшегося неординарностью, бесстрашием. Чувствовалась в нем образованность. Кроме того,

юноша играл на гитаре. Пел. Однако был замкнут, держал дистанцию.

Инженеру-картографу Ольге Ганчиной, тогда практикантке-геодезистке, Андрей вначале казался легкомысленным, многословным. Слишком большое внимание, на ее взгляд, уделял своей внешности, «считал себя похожим на какого-то французского киноактера». Но более всего девушку возмущала «его стиляжья идеология»[46]. Недостатки свои, как Ольге, Андрей гордо выставлял напоказ, а достоинства, напротив, прятал.

Однако Ольга скоро поняла, что «Андрей не совсем тот точнее, совсем не тот, кем кажется с первого взгляда». Легкомысленный, всегда чуть-чуть рисующийся «стиляга» в поведении был сдержан и даже строг. Никогда не уклонялся от работы, и в трудную минуту на него можно было положиться. Но особенно привлекла Ольгу открытость и сила чувств ее молодого коллеги. Однажды она застала Андрея плачущим. Когда Тарковский выпивал, вспоминает Ганчина, он «иногда впадал в какую-то сильную тоску, садился на берегу над самой водой, и не раз… приходилось выводить его из этого состояния… брать за рукав и уводить подальше от воды»[47].

Может быть, эта, в своем роде лермонтовско-печоринская, странность, присущая поведению Андрея, и пробудила в Ольге Ганчиной чувства, о которых она писала уже намного позднее его сестре?..

Среди таежной романтики развернулась любовная история. И первым движение навстречу сделал, кажется, Андрей. Что могло привлечь его? Ольга была намного старше и не казалась легкомысленной. Напротив, она была довольно закрытым человеком.

«…Наша с Андреем любовь была очень короткой, очень нежной и очень несчастливой. Мы оба боролись со своим чувством. Андрей был гордый парень, а мой, выражаясь современным языком, рейтинг был очень высоким… Андрей наделял меня всевозможными достоинствами, чаще всего несуществующими. Говорил в отряде, что не встречал человека умнее и порядочнее. Он сказал мне однажды: “Я понимаю, такого, как я, ты полюбить не можешь. Но ты увидишь, я еще стану человеком”. — “Ты и теперь вполне человек”, — ответила я…»[48]

Ольге казалось, что препятствием в развитии их отношений было «множество всяких комплексов», ее мучивших. Она, например, не могла ни сказать, ни сделать то, чего внутренне страстно желала. Кроме того, заикалась… Поэтому, когда Андрей говорил ей о своей любви, она молчала, сознавая, как обидно для юноши ее молчание. «…Каким-то присущим ему чутьем Андрей

угадывал мою ущербность и незащищенность и стремился взять меня под свое крыло. Меня, которая в маршрутах всегда шла впереди него, первой лезла в болота, на скалы, первой переходила вброд речки. Но стоило мне что-то сказать о темноте, Андрей встрепенется: “Не бойся, я с тобой!”…»[49]

А может быть, не столько Андрей Ольгу, сколько она опекала его, пока он в этом безотчетно нуждался? Опекала по-матерински. Как любящая женщина и как старший товарищ, так сказать. Под материнскую защиту и потянуло оказавшегося далеко от дома и тосковавшего по привычному укладу жизни Андрея, которому было тогда чуть больше двадцати. Нуждался он в ней, пока были там, в тайге. Недолгий срок.

Из экспедиции первой вернулась она. Несколько раз звонила ему домой. Однажды им удалось поговорить. Но потом вдруг на нее что-то «нашло». Она почувствовала, что больше не позвонит. «Помню, что я не плакала, не рыдала, как случалось со мною раньше, только на душе стало пусто и холодно. Я не сразу поняла, что не смогу разлюбить Андрея. Я надеялась, что время излечит. Но шли годы, и я никуда не могла уйти от этой любви. Так я и прожила жизнь с Андреем в душе и сердце. Чувство неосознанной вины перед ним сопровождало меня всю жизнь, и даже сознание того, что он, по-видимому, быстро разлюбил меня, не освободило меня от этого чувства» [50].

Вернулся Андрей из «сталинских» мест поздней осенью 1953-го, никого не предупредив ни письмом, ни телеграммой.

Какой след оставили в нем эти несколько месяцев непривычной и, надо сказать, довольно нелегкой жизни? Оправдались ли надежды матери на то, что таежные испытания, повседневный труд пробудят в сыне более серьезное отношение к жизни?

Ольга Ганчина полагает, что Андрей действительно изменился. Жизнь в экспедиции позволила ему более глубоко разобраться в себе, стать взрослее. Если вначале, по ее словам, юношу не очень принимали всерьез, «не уважали», то потом он почувствовал совсем иное к себе отношение. И сам стал гораздо менее суетливым, менее говорливым, исчезла его постоянная настороженность, готовность от кого-то защищаться. Ольга пишет, что здесь свою роль сыграла «могучая и дикая» северная природа. Мы же, в свою очередь, не исключаем, что и отношения юноши с молодой женщиной, ее глубокое заботливое чувство к нему тоже избавляли его от ненужного напряжения в общении с окружающими, позволяли выйти из привычной оборонительной «стойки», которая окажется неизбежной в его уже творческой

практике.

Марина Тарковская вспоминает, как брат неожиданно ввалился в дом в прожженной телогрейке, обросший, поскольку признавал только парикмахерскую в московском «Метрополе», с чемоданом горных образцов. Об экспедиции рассказывал мало. Но одну историю охотно делал достоянием окружающих и позднее не раз воспроизводил ее с вариациями. Она стала, может быть, очередной и достаточно весомой в его коллекции мистических событий.

…Как-то он оказался один в глухой тайге. Внезапно поднялся сильный ветер, началась гроза. Он привязал лошадь к дереву, а сам укрылся в охотничьей избушке. В одном углу было навалено сено, и он лег на него, подложив под голову рюкзак. Снаружи выл ветер, порывы дождя обрушивались на избушку, сверкали молнии, гремел гром. Андрей сильно устал и стал задремывать. Вдруг он услышал голос: «Уходи отсюда!» Ему стало не по себе, но он продолжал лежать. Прошло какое–то время, и таинственный голос прозвучал снова: «Уходи отсюда!» Андрей не двинулся с места. Но когда в третий раз голос произнес: «В последний раз тебе говорю, уходи отсюда!» — он схватил рюкзак и выскочил из избушки под проливной дождь. И в тот же миг огромная столетняя лиственница, как спичка, сломавшаяся под порывом ветра, упала наискось на избушку, как раз на тот угол, где только что лежал Андрей. Он вспрыгнул на лошадь и поскакал прочь от этого страшного места…

Сестра почувствовала в этой истории изрядную долю вымысла, а позднее узнала от Ольги Тимофеевны Ганчиной, что случай этот был услышан ими в 1953 году от другого человека, тоже не лишенного фантазии.

Между тем с годами такого рода истории будут занимать все большее место в жизни Андрея Тарковского. А первой из них, как считает Марина Арсеньевна, стала история, рассказанная матерью после ее эвакуационных странствий по деревням.

В один из таких походов она, уставшая, а особенно страдавшая от невозможности закурить (не было спичек), оказалась наконец в хорошо протопленной избе. Войдя, она попросила у хозяйки огонька. Но той, вероятно, не хотелось лезть в печку за углем, и она отказала. Мать опять впряглась в свои санки и двинулась в путь. И уже в дороге в ее сознании возник образ большого пожара и пронеслась мысль: «Сейчас она жалеет уголька, а сколько будет огня!»

Возвращаясь, мать должна была миновать и эту деревню. Но вместо крайней избы, в которую она заходила, увидела лишь остов печи с высокой трубой и обгоревшие бревна…

Ничего не скажешь, сильный образ. Напомним, что он еще ранее осел в подкорке нашего героя, когда он в детстве видел, как горел на хуторе Горчакова сенной сарай. От «Иванова детства» образ уничтожительного огня и его последствий будет в той или иной форме переходить из фильма в фильм сына Марии Ивановны, станет главным символом его «личного Апокалипсиса».

Участие в таежной экспедиции должно было стать, по всем канонам, определяющим испытательным событием в жизни молодого человека, сыграть роль своеобразной инициации, посвящения в самостоятельную, «взрослую» жизнь. Действительно, по возвращении с берегов Курейки возникло «судьбоносное» решение поступать во ВГИК. Мистическая история, привезенная им, даже если она была вымыслом, заняла свое необходимое место в событии инициации, намекая на перст судьбы в жизни Андрея. Переживание смертельной опасности и выход из нее предполагали переход в новую ипостась, требовали откликнуться на глас свыше и принять единственно правильное решение о дальнейшем своем существовании. И он принял такое решение, хотя и не без влияния окружающих его людей. Заметим при этом, что способность откликаться на мистический голос Природы будет высоко ценима Тарковским, будет культивироваться им в собственной творческой (да и жизненной) практике, а статус его героев будет определяться прежде всего этой способностью.

Но что же еще могло подтолкнуть его к режиссерской деятельности? Может быть, тяга к игре на сцене, несомненно, жившая в Андрее, вообще тяга к игре, к режиссерской организации своего жизненного пространства под определенным ценностным углом, что перешло к нему, в известном смысле, от отца? Правда, в творческое преображение своей жизни Арсений Александрович вносил много эксцентрики, по воспоминаниям людей, близко знавших его. Сын был серьезнее. Пространство своего существования он режиссировал на печоринский, образно выражаясь, лад. Поэтому находилось в такой «режиссуре» место и контактам с потусторонним, откуда время от времени выныривал таинственный и влекущий образ небытия, становившийся все более привычным в жизни Андрея.

Кроме того, как нам кажется, к режиссерской деятельности Тарковского, как и его будущего единомышленника Андрея Кончаловского, может быть и не вполне осознанно, влекло стремление реализовать накопленный духовный опыт. Эти двое среди их соучеников по ВГИКу отличались прочными контактами с высокой культурной традицией, чувствовали себя в ней своими,

хорошо ориентируясь и в изобразительных искусствах, и в музыке, и в литературе. Такая «многостаночность» уже сама по себе тяготела к области режиссуры, именно кинорежиссуры, имеющей дело с творческой организацией жизненного пространства как пространства культуры.

«Эта мигрирующая пауза…». ВГИК. 1954-1956

…Они помолчали. Джордж достал полотенце и вытер стойку.

– Что он такое сделал, как ты думаешь?

– Нарушил какой-нибудь уговор. У них за это убивают.

– Уеду я из этого города, – сказал Ник.

– Да, — сказал Джордж. — Хорошо бы отсюда уехать.

– Из головы не выходит, как он там лежит в комнате и знает, что ему крышка. Даже подумать страшно.

– А ты не думай, — сказал Джордж.

Э. Хемингуэй. Убийцы

О ВГИКе будущий режиссер узнал еще до таежных испытаний, зимой 1953 года, от Дмитрия Родичева, который уже был студентом режиссерского факультета и учился в мастерской Льва Кулешова.

1949 год. Мария Ивановна сняла дачу в подмосковном Кратове, по соседству с семьей заместителя министра легкой промышленности С. Д. Родичева. Сергей Дмитриевич дружил с В. Е. Павловым, оператором возглавлявшего «Мосфильм» кинорежиссера Ивана Пырьева, сын которого Эрик, кстати говоря, тоже был учеником школы в Стремянном переулке. Совет В. Павлова, вероятно, и подтолкнул молодого Родичева к поступлению во ВГИК. До этого он учился на филфаке заочного отделения Московского университета.

Подростком Дима заболел костным туберкулезом и несколько лет пролежал в гипсе. Андрей и Марина часто бывали у Родичевых в их квартире на Таганке. С Димой и его сестрой Любой Андрей дружил.

Родичев, по воспоминаниям Марины Арсеньевны, знал об актерском увлечении Андрея, видел его образовательный уровень и посоветовал поступать на режиссерский факультет. По рекомендации Димы Андрей уже весной 1954 года принимает участие во вгиковских учебных съемках в качестве актера. Этой

же весной он уволился из «Нигризолота» и начал собирать документы для поступления во ВГИК.

В качестве творческой работы Тарковский предъявил рецензию на советско-албанский фильм С. Юткевича «Великий воин Албании Скандербег» (1954). В киноведческом дебюте будущего режиссера критик Майя Туровская увидела «зрелость, может быть неосознанную, выработанность взгляда на кино»[51]. Действительно, кроме резко критической оценки «напыщенного и бутафорского» фильма Юткевича есть в этом сочинении и заявка на собственное понимание специфики киноискусства. К тому же в оценке картины Юткевича, уже классика отечественного кино, скрыто присутствует отрицание не просто «предшествующего монументального стиля» официального советского кинематографа, но и в целом отечественной кинотрадиции, о чем еще будет речь впереди.

…Арсений Александрович близко к сердцу принял решение сына. Отец обратился к писателю, литературоведу, критику В. Б. Шкловскому и киноведу Р. Н. Юреневу, от которых набиравший курс М. И. Ромм и узнал, что к нему будет поступать сын поэта Тарковского. Между тем Андрей серьезно готовился и потому сдал все экзамены на «отлично», лишь за сочинение получив «посредственно».

Что же это было за время — середина 1950-х? Впереди — XX съезд КПСС. Разоблачение культа личности Сталина. Оттепель. Взлет отечественного кино, куда прибыл мощный отрад молодых одаренных режиссеров, часть из которых прошла войну. По воспоминаниям младшего современника Тарковского и его вгиковского приятеля Андрея Кончаловского, которого к занятиям кино подвиг фильм Михаила Калатозова «Летят журавли» (1957), «время было хорошее». К концу 1950-х уже появились главные, открывшие «оттепель» наши картины. В 1954-м же, когда поступал Тарковский, все только зачиналось…

ВГИК второй половины 1950-х и начала 1960-х воспринимался как оазис «оттепельных» настроений и притязаний. Таким он предстает, например, в рассказах известного кинокритика Ирины Шиловой. Она окончила Институт кинематографии годом позднее Тарковского. Для нее пора учебы была временем «чистого счастья», когда заряженные воздухом возрождающегося киноискусства молодые вгиковцы не политикой интересовались, но возможностью прикосновения к культуре, к искусству, наслаждаясь блаженством живых, дружеских отношений, радостью общения и сладостью учения. Хотелось все узнать и оценить самим, доверяя лишь немногим из старших и немногим из избранных сверстников. Сама атмосфера института

требовала обретения собственного «я»: своей позиции, своих оценок, своих суждений, только индивидуальное, творческое заслуживало и вызывало интерес. Им казалось, что они становились «людьми диалога». Рождалась особого рода «устная традиция», почти не влиявшая на написание обязательных курсовых работ. Учение в институте и учение в жизни разъединились, причем второе было, несомненно, первостепеннее.

Студенческое сообщество тяготилось простотой.

Изменился ли и насколько круг общения Андрея Тарковского в содержательном, духовном смысле? Конечно, улица отошла в прошлое, хотя многие из тех, кто близко знал в институтские годы Андрея, вспоминают, что опыт этот время от времени пригождался молодому человеку. Собственно, Тарковский никогда и не был, в полном смысле, уличным мальчишкой. В юные годы его часто, как мы видели, окружали друзья с заметно развитыми духовными интересами.

ВГИК, по определению, должен был в концентрированию выражении предоставить необходимую для формирования Андрея среду. Произошло ли это? Что касается тех, кто поступил на курс Ромма в 1954 году, то из двадцати восьми человек «советских» было выпушено тринадцать. Были среди них безусловно одаренные люди, оставшиеся в отечественной режиссуре и потом: тот же Александр Гордон, Александр Митта, Юлий Файт. Но по уровню и значимости для отечественном кино рядом с Тарковским можно было поставить, пожалуй, только Шукшина. Легендой курса остался чрезвычайно, воспоминаниям, талантливый Владимир Китайский, еще в 1961 году неожиданно покончивший с собой.

Наиболее близким Тарковскому был до определенного времени Александр Гордон. Когда Андрей оказался в окружении, условно говоря, «молодых гениев», действительно соответствовавших уровню его амбиций, отношения с Гордоном уже не выходили за рамки родственно-приятельских. В разное время в упомянутый круг входили режиссер Андрей Кончаловский, поэт и сценарист Геннадий Шпаликов, актер Евгений Урбанский, режиссер Андрей Смирнов, оператор Георгий Рерберг, композитор Вячеслав Овчинников, художники Михаил Ромадин, Александр Боим, Николай Двигубский…

В этой среде формировалось свое, оригинальное понимание кино как искусства, о чем мы будем говорить ниже. Естественно, что и оттепельная мера свободы, воспринятая будущим авангардом отечественного кино, сыграла свою роль. Полученную свободу осваивали на фоне имеющегося советского опыта. Когда

в начале 1990-х у бывшего вгиковца режиссера и актера Андрея Смирнова спросили, нет ли у него чувства, что перестройка повторила все, что переживалось в эпоху оттепели, он ответил: «Не нужно строить иллюзий. Вся “оттепель” строилась на глубоко коммунистической основе. Все, кроме Солженицына, кто в “оттепели” участвовали, обязательно расшаркивались: “Мы за коммунизм с человеческим лицом”»…

А. Смирнов, по его словам, не знал тогда той меры свободы, которую ощутил на рубеже 1990-х. Не успели закончить ВГИК, как «гайки стали закручиваться». Отрезвляющим комментарием к оттепельной эйфории, овладевшей вгиковцами к концу 1950-х — началу 1960-х, стало событие, всплывшее в 1990-х в воспоминаниях кинокритика Виктора Демина, окончившего ВГИК почти одновременно с Тарковским.

Талантливые ребята, учившиеся на сценаристов, решили сочинить «капустник» — пародию на революционную пьесу или фильм, что-то среднее между Треневым, Вишневским и Погодиным. Текст создавался импровизационно, тут же, перед магнитофоном… Мнимая радиопьеса называлась «Заря восходит как надо», и главные сцены, разумеется, были в Смольном. Посмеялись. А потом спохватились и запись стерли. Некоторые позднее считали, что из-за этого и разыгрался весь скандал. Начальство заподозрило криминал, которого не было. Шестеро «зачинщиков» были исключены из комсомола и из института… Один из них, объявленный главарем, очень скоро «загремел в психушку».

Советский образ жизни приучил к «общественной» и отлучил от частной жизни. Взывание к государству было почти подсознательной формой защиты и… нападения. После того как обнаружилось, что история с «капустником» стала официальным достоянием, начались поиски «стукачей». Их, конечно, находили и осуждали с революционным максимализмом, присущим молодым оттепельной эпохи.

Максимализм этот вообще был отличительной чертой мировидения той поры. Александр Гордон пишет о нетерпимости своих ровесников в оценках кино середины 1950-х. Корни нетерпимости он видит в изобилии официального, лакировочного вранья, заполнявшего в известные годы эфир, экран, театральные постановки, литературу.

«Выступление Н. С. Хрущева на XX съезде партии ошарашило, сбило с толку всю страну, хотя очень многим, особенно наверху, было не по нраву разоблачение культа Сталина. А вскоре обстановка осложнилась венгерскими событиями осени 1956 года. В Будапеште лилась кровь, и во многих вузах трепыхнули

стихийные митинги. Во ВГИКе тоже — в актовом зале два дня шли дебаты. На сцене защищали ввод советских танков в Будапешт, а из зала кричали “Позор!”, раздавались требования перемен. А к переменам никто не был готов…

День за днем разгорались споры и дискуссии. Как-то обсуждался новый роман В. Дудинцева “Не хлебом единым”, в котором была сделана попытка рассказать правду о времени. Меня поразило то, что ярым противником романа оказался оператор Анатолий Дмитриевич Головня, один из создателей революционного кино двадцатых годов…

Горячились не все. Тарковский и Шукшин не участвовали в этих шумных словесных боях. Не потому что это их не волновало. Просто Шукшина никакими силами нельзя было затащить на трибуну, он был не говорун. Тарковский же кипел и негодовал и был готов выступить “в защиту обновления”, но быстро глушил свои эмоции: происходящая говорильня была бестолково бездарна»[52].

Тарковский, при всей своей азартности, был далек от публичных прений по поводу крупных общественно-политических событий — и в институте, и позднее. Не то чтобы он их вовсе не замечал или не имел своей точки зрения на происходящее, но его больше занимало то, чему он отдавался целиком.

А уже тогда это было все-таки творчество. Возьмем на себя смелость сказать, что за пределами того, что было связано с его кинематографической деятельностью, с работой над фильмами, жизнь его не была так уж богата событиями. Точнее бы сказать, событие жизни поглощалось событием творчества. Поэтому он имел абсолютное основание рассматривать всякий свой творческий акт не только как художественный, но и как жизнеполагающий, этический поступок.

Тут нам следует обратиться к личности М. И. Ромма и той роли, которую он сыграл в становлении своих учеников, в том числе и Тарковского. С первых дней учебы курс увидел перед собой 53-летнего, легкого в движениях, с острым, живым и внимательным взглядом человека. За плечами мастера были идеологически строго ориентированные картины второй половины 1940-х («Человек № 217», «Секретная миссия», «Русский вопрос»). Ни они, ни поставленное позднее «Убийство на улице Данте» (1956) не могли быть близкими Тарковскому. Но и для Ромма последний фильм стал рубежным. После него наступил период суровой переоценки собственных позиций, несколько лет творческого молчания, прежде чем появились «Девять дней одного года» (1962).

Ромм имел привычку звать на съемки своих картин и студентов. После окончания первого курса новый набор был приглашен принять участие и в «Убийстве». Откликнулись только Гордон и кто-то еще из курса. Андрей уехал в Ладыжино, под Тарусу. Мать, помня о туберкулезе сына, старалась отправлять его поближе к природе.

Когда работа над фильмом была завершена, Ромм показал ее своему курсу. Многим фильм не понравился. Картину беспощадно раскритиковали. Тон задавал как раз Тарковский, «резко обрушившись на нелепые театральные костюмы французских крестьян, на недостоверные, чистенькие декорации павильона, на фальшивые диалоги»[53].

Между «Убийством на улице Данте» и выходом на экраны «Девяти дней одного года» пролегло довольно долгое время неестественного для успешного мастера такого уровня, как Ромм, простоя. За это время Андрей Тарковский успевает поставить дипломную короткометражку «Каток и скрипка», закончить ВГИК и потрясти мировую общественность «Ивановым детством», явившимся на свет едва ли не одновременно с роммовскими «Девятью днями».

Сегодня и то и другое — символы оттепельных преображений в искусстве и классика отечественного кино.

В том же 1962 году, когда на экраны вышел фильм «Девять дней одного года», появилась публичная исповедь-покаяние Ромма «Размышления у подъезда кинотеатра». Живой классик во всеуслышание объявил о тех клятвах, которые произнес для себя в минуты трудных размышлений и горьких сомнений, подсказанных временем социально-политических, культурных превращений. Но пафос, явившийся в финале исповеди, вполне отвечал уходящей эпохе, которая и воспитывала по-своему этого удивительного человека: «В конце концов, я советский человек, и все, что я думаю, — это мысли советского человека, и вся система моих чувств — это система чувств, воспитанная Советской властью…»[54]

Естественное, казалось бы, решение оставаться в творчестве самим собой нелегко далось маститому режиссеру как раз в силу того, что он воспринял «советское воспитание». Но теперь это были клятвы художника, внутренними требованиями его творчества продиктованные. Под ними мог бы подписаться любой из его наиболее одаренных учеников. Однако новый отряд кинематографистов, особенно таких как Тарковский, свято верящих в собственную призванность, будто не замечает подобных превращений, не находит и не ищет учителей в профессии среди старшего поколения.

Мы, например, не знаем, как Андрей Арсеньевич воспринял трудное превращение своего учителя, воплощенное в ленте «Девять дней одного года». Может быть, собственная, в каком-то смысле неожиданно оглушительная творческая победа заслонила для Тарковского плодотворный поворот в кинематографе Михаила Ильича? Прямых откликов ученика на фильм учителя мы не находим. Хотя пафос картины, откликнувшийся в трагедийном образе ее героя ученого Гусева, должен был быть внятен Андрею, если хотите, даже с точки зрения собственного жизнестроительства.

Свое отношение к учителю Андрей мог бы высказать публично после смерти М. И. Ромма в ноябре 1971 года. Он хотел это сделать, подготовив прощальную речь. Но слово произнесено не было. А речь осталась архивным достояния потомков. Вот фрагмент:

«Нет больше с нами Ромма…

…Ученики какого иного Мастера могли бы свидетельствовать о том, что учитель делится с ними самым сокровенным.

Не замыслами, нет! Не успехами и победами! Нет!

Мы понимаем — на это всегда готова прежде всего бездарность.

Ромм делится с нами сомнениями, неудачами.

Разве мы это забудем? Он никогда не боялся говорить правду о себе.

Итем не менее был неуязвим, ибо был полон чувства собственного достоинства…

…В этом мире, пораженном энтропией совести и человеческого достоинства, мы испытываем чувство вины перед ушедшим. Потому что мы были бездушными и эгоистичными. А он каждый день, каждый час — фактом своего существования бессознательно старался вдохнуть в нас это чувство, которое делает нас свободными — чувство собственного достоинства.

Поэтому он умер.

Протайте, дорогой Михаил Ильич!

И если в нас теплятся еще остатки достоинства и совести, мы постараемся, чтобы они не угасли.

Во имя Вас».

В проникновенности этой непроизнесенной речи много от лично переживаемого из-за конфронтации с окружающей реальностью. Здесь слышится прямое обвинение в адрес бездарностей, покушающихся на достоинство художника – не только Ромма, но и автора речи. Катастрофу противостояния ученика и среды его обитания учитель предугадывал. В разгар гонений на Тарковского Ромм говорил известному кинокритику

Семену Чертоку: «Тарковский и Михалков-Кончаловский — два моих самых способных ученика. Но между ними есть разница. У Михалкова-Кончаловского все шансы стать великим режиссером, а у Тарковского — гением. У Тарковского тоньше кожа, он ранимее. У Кончаловского железные челюсти, и с ним совпадать труднее. Его они доведут до какой-нибудь болезни — язвы желудка или чего-то в этом роде. А Тарковский не выдержит — его они доконают»[55].

Если это слова большого художника, то прежде всего художника-педагога, психолога в самом своем существе. А как педагог Ромм был совершенен. Его педагогическое кредо состояло в том, чтобы не насиловать ни жизнь в ее непредсказуемом течении и воздействии на молодых художников, ни их самих, давая их талантам как можно больший разворот для самовоплощения.

Свои педагогические принципы Ромм пояснял так. Собирается мастерская в пятнадцать человек студентов, из которых выходят режиссеры. Если в мастерской окажутся два-три очень талантливых человека, мастерская в порядке. Он может сам и не учить. Они будут друг друга учить и учиться. Группа наиболее сильных студентов формирует направление мастерской, ее систему мышления. И общий уровень мастерской необыкновенно повышается. Все это «вопрос подбора людей, совершенно какая-то неощутимая вещь, особенно в кинематографе, потому что каждый режиссер понемножку и актер, и художник, и музыкант, и писатель очень часто»[56].

Таковыми как раз и были в разное время пришедшие во ВГИК Тарковский и Кончаловский, что обеспечивалось самим их воспитанием, произрастанием в определенной культурной среде.

Ромм особо отмечает воздействие диалога-соперничества в сотрудничестве разных индивидуальностей. Когда Шукшин и Тарковский, говорит он, которые были «прямой противоположностью один другому и не очень любили друг друга», работали рядом, это было «очень ярко». «И вокруг них группировалось очень много одаренных людей. Не вокруг них, а благодаря, скажем, их присутствию»[57].

Так формируется возможность учить человека без указки. Значит, продолжает Ромм, хорошие художники большей частью получаются тогда, когда есть человек, который бы помогал думать. Или не мешал, но заботился бы о том, чтобы атмосфера, чтобы сам пророс росток творчества.

Педагогика эта оправдалась, если судить хотя бы по таким фигурам отечественной режиссуры, как Андрей Михалков-Кончаловский и Андрей Смирнов, Андрей Тарковский и Василий

Шукшин. Они сохранили яркую выразительность своих индивидуальностей, способность и отвагу идти собственным путем в творчестве. Кроме того, они действительно оказались в условиях плодотворного контакта друг с другом, долговременного сотрудничества, как в случае с Кончаловским и Тарковским. И здесь эффект творческой взаимостимуляции был весьма высок.

Когда Кончаловский и Тарковский пришли к сценарному сотрудничеству, Ромм терпеливо помогал им, как и всегда, спешил на помощь своим ученикам, вообще всем тем, кто в такой помощи нуждался. Первый (успешный!) сценарий творческого тандема «Каток и скрипка», принятый студией и ставший дипломной работой Андрея Арсеньевича, помог «пробить» именно Ромм. И позднее всячески содействовал, как правило, непростому продвижению картин Тарковского.

Внимательно всматриваясь в своих воспитанников, М. Ромм мог увидеть (и увидел!) в них персонажей своей новой, едва ли не первой в его творчестве, в полном смысле современной «картины-размышления» «Девять дней одного года». Так, в роли Куликова, его сыграл И. Смоктуновский, он вначале собирался снимать А. Кончаловского. «Мой Куликов, — говорил мастер, — похож на Михалкова, он тоже талантлив, но легкомыслен. Налет цинизма есть в его отношении к работе, ко всему».

Если Куликов, каким его видел Ромм, смахивал на Андрона Михалкова, то кто же входил в число прототипов Гусева, сыгранного А. Баталовым в «Девяти днях»? Бескомпромиссный гений науки, готовый ради торжества научной истины, которая в фильме рифмуется с Истиной как таковой, рискнуть и собственной жизнью, и жизнью (или, во всяком случае, благополучием) окружающих. Он всегда внутри идеи, он слит с нею. Он и есть своеобразная идея, преодолевающая смертельно опасные испытания в мире. Но идея здесь не ограничивается рамками науки. Ее суть в служении человечеству Герой с гениальной наивностью возлагает на себя миссию Спасителя. Он знает о своем предназначении, о своем неизбежном мессианстве, то есть знает, что он – гений, и не поступится этой ролью, не предаст ее, а во что бы то ни стало предназначение исполнит.

Иное дело Куликов. Он, по определению, не гений. Он талантливый ученый. Его статус позволяет оглянуться и увидеть, а значит, попытаться осмыслить окружающий его земной мир. И он это делает и, надо сказать, для своего времени довольно глубоко. Анализируя среду обитания, Куликов в состоянии, в отличие от Гусева, дать ей сравнительно объективное и, главное, трезвое определение, *неизбежно циничное*, но в то же время

подталкивающее «циника» *к компромиссу с этим миром ради выживания в нем и его, и близких ему людей*.

Если пофантазировать на тему прототипов оппозиции «Куликов — Гусев», то, угадывая в «цинике» Куликове знакомого ему «циника» Кончаловского, Ромм, можно предположить, видел в его оппоненте Гусеве Андрея Тарковского. Эту пару, в ее внутренних творческих взаимоотношениях, учитель довольно долго наблюдал, по сути, с того момента, как Кончаловский оказался во ВГИКе. Индивидуальности того и другого наиболее выпукло, может быть, проявлялись как раз на фоне друг друга и в общении друг с другом, которое обернулось в конце концов глухим противостоянием и резким неприятием бывшего единомышленника, во всяком случае со стороны непримиримого Андрея Арсеньевича.

По «странному сближению», спор Гусева — Куликова в фильме вплоть до трагического финала — самопожертвования первого — будто предугадывал и прогнозировал спор Тарковского — Кончаловского, который не завершился и после кончины автора «Жертвоприношения». Кончаловский уже в постсоветское время говорил, что ему никогда не хватало смелости «допрыгнуть» до Тарковского, поскольку «планка» гения — это черта, за которой начинается игра со смертью.

В этой позиции убежденного гения, а именно таковы и Гусев, и Тарковский, просматривалась и серьезная личная драма человека, обрекающего себя на великое одиночество в кругу даже ближнем. А с другой стороны, неизбежные хрупкость и слабость человеческого существа, усиленные его непримиримостью, должны были неотвратимо обернуться страданием от безотчетного страха перед тем, что намеревался он преодолеть.

У Ромма это откликнулось сценой, длящейся менее минуты, когда Дмитрий Гусев идет вдоль стены, закрывающей все пространство экрана. Крошечная фигурка человека на фоне глухой стены. Путь в смерть. Этот кадр едва ли не рифма финалу «Иванова детства», где свободный полет человека завершается тупой тьмой удара. И это опять смерть. Пожалуй, из всех картин Тарковского только в финале «Рублева» нет этой страшной тьмы. А есть Бог и Природа.

Между тем страх Кончаловского переступить грани, отделяющую его от «беседы с богами», оставляет режиссера на земле, в жизни, которую он терпеливо проживает, потому что, как сказано в одном из его фильмов, чтобы жить, нужно гораздо больше смелости, чем это необходимо для решимости принять смерть. Встреча двух дарований и двух моделей поведения в реальной жизни сложилась в своеобразный кинематографический

роман взаимоотношений двух человеческих и художнических типов. Вне их влечения друг к другу и вне их противостояния немыслимы, пожалуй, ни жизнь, ни творчество.

Нужно вспомнить и третью фигуру, весьма значимую в творческом и жизненном пространстве Андрея Тарковского, – Василия Шукшина. И здесь налицо, может быть, и не такое явное, но соперничество. Соперничество двух противоположных полюсов отечественной культуры, в ее «высокой» и «низовой» ипостасях. Андрей Кончаловский же оказывался, что называется, посредине. С Шукшиным он никогда близок не был, именовал его «отсохистом», то есть пришедшим в искусство «от сохи». Другое дело Андрей Тарковский — его отношения с Шукшиным были более тесными вплоть до середины 1960-х.

Кончаловский в своем кинематографе, по сути, «сводил» творчество Шукшина и Тарковского в амбивалентном пространстве присущих ему творческих поисков. Он взял на себя роль серединного гения компромисса в отечественном кино. На эту тему нам еще предстоит разговор.

Любопытен в контексте скрытого диалога таких значительных в нашей художественной культуре фигур, как Тарковский и Кончаловский, и следующий факт. Известно, что С. Ф. Бондарчук приглашал Андрея Сергеевича на роль Безухова-младшего из «Войны и мира». Но в романе Толстого Пьеру Безухову на другом полюсе сюжета естественно противопоставлена фигура его своеобразного оппонента — Андрея Болконского. На наш взгляд, оппозиция «Гусев — Куликов» снова проглядывает, и уже сквозь замысел Бондарчука. За ней маячат все те же фигуры Андрея Кончаловского и Андрея Тарковского – как фигуры архетипические, как два темперамента которые всегда будут противостоять друг другу, обеспечивая тем самым целостность многотрудной и противоречивой жизни.

Вероятно, роль Болконского-младшего удалась бы Тарковскому, если бы представилась такая возможность. Но вот старого князя ему сыграть пришлось – на экзамене по мастерству в конце первого курса в эпизоде сватовства Анатоля Курагина к княжне Марье. По воспоминаниям А. Гордона, в этой роли проявились личные черты Тарковского — категоричность, повышенная щепетильность, закрытость чувств. А еще: изысканная старомодность манер в неожиданном сочетании «с легкостью и неподражаемой самоуверенностью, словно какие-то фамильные гены управляли его поведением»[58].

А сыграй он князя Андрея, доминантой роли стали, может быть, не только «фамильные» бескомпромиссность Болконского, его холодность и жесткость в решении нравственных вопросов, но

и неизбежная ограниченность, слепота гениальности, а как результат — запрограммированная обреченность на жертвенное окончание пути. Из-за чего желанная Невеста приходит уже не к венцу Жизни, а к одру умирающего Андрея, смиренно принимающего ее как образ подступающей Смерти.

До встречи с Кончаловским Тарковский довольно близко, как мы уже упоминали, сошелся с Александром Витальевичем Гордоном, который был несколькими месяцами старше. И жизненный, и культурный опыт его был иным. А путь во ВГИК, как и у его будущего сокурсника, непрямым: вначале военные училища, затем — до 1954 года — армия. Но отец его до войны служил на «Мосфильме»…

Первое сближение состоялось «по-соседски»: Гордон жил на Таганке, Тарковский — на Серпуховке. И в самом начале знакомства Гордон оказался в жилище сокурсника, а через четыре года основательно осел там, став мужем Марины Арсеньевны.

В описании Александра Витальевича нашему взору предстает кухня с окошком, выходящим в коридор. Постоянно светит лампочка, во время стирок почти невидимая. Горит газовая плита, воздух спертый, от полов дует. Тарковские живут в двух смежных комнатах общей площадью двадцать метров. Помещение полуподвальное, с маленькими окнами во двор в полуметре от земли.

«Дом заселен в основном рабочим людом — выходцами из подмосковных деревень. В правой части длинного коридора — общежитие. Оттуда по праздникам слышатся звуки пьяных песен, патефона. Иногда приезжает милиция. Наверху живет интеллигентная семья… — совсем другой мир: домработница, тишина, уют, в столовой — пианино. Маленький Андрей ходил к ним заниматься музыкой…»[59]

По наблюдениям Гордона, в семье Тарковских царил негласный культ сына, заключающийся в каком-то особом к нему отношении, к его делам, к его знакомым. Андрей же «не любил тесную коммуналку, не любил семейных посиделок, рвался на улицу»[60].

Рассказывая о Тарковском, Александр Витальевич замечает, что до этого ему не приходилось встречаться с человеком «таким доверчивым и одновременно закрытым». «Была в Андрее какая-то тайна, недоступная сразу, но предполагающая будущую разгадку»[61]. Эту сторону личности Андрея Тарковского, проявлявшуюся еще в те годы, когда никто не предполагал в нем будущего гения, отмечают и другие мемуаристы. Правда, уже позднее, когда завершившийся жизненный и творческий путь

художника новым светом озарил прошедшие годы.

На первом курсе, свободном от серьезных творческих поисков, самым значимым событием в жизни нашего героя стала любовная история. В нее Андрей бросился с присущими ему азартом, опасной склонностью во всем идти до конца. «Предметом» была его сокурсница Ирма Рауш, сыгравшая в свое время мать в «Ивановом детстве» и Дурочку в «Рублеве».

В Москву той поры Ирма прибыла из Казани, куда ее семья переехала из Саратова перед самой войной. Под Казанью были построены лагеря для русских немцев, согнанных туда со всей страны. Семье Рауш удалось выжить, по свидетельству Ирмы, благодаря ее матери.

На курсе блондинка с большими серыми глазами и черным бантом в волосах выглядела одной из самых привлекательных. Вначале держалась скованно. Охотно общалась, пожалуй, только с Шукшиным, поскольку и он относился к «интеллигентам» сдержанно, если не настороженно. Из-за внешности ее часто привлекали для актерских этюдов — возникла даже очередь. По рассказам Гордона, Андрей терпеливо ждал, когда Рауш освободится и начнет репетицию в его этюде. С тех пор их и стали все чаще замечать вместе.

Влюбленный Андрей напоминает Александра Блока эпохи ухаживаний за Любовью Менделеевой, когда поэт стал всерьез подумывать о самоубийстве. Учебные же тетради Тарковского пестрели портретами Ирмы. Он страдал, писал стихи, в которых, между прочим, упоминались цветы с ароматом смерти и курок пистолета, «черный ствол вороненый» которого лирический герой собирался «поднять к голове».

Молодой человек сильно изменился: похудел, стал еще нервнее, взъерошеннее. Близкие ему люди, родные замечали, как мучительно он переживает отношения с Ирмой. Он то и дело пропадал из института, внезапно появлялся, издерганный, с запавшими глазами. Драма Андреевой влюбленности выбивала из колеи не только его самого, но и всех его близких и родных.

Комментируя историю влюбленности брата, Марина Арсеньевна особо подчеркивает то обстоятельство, что Ирма никогда не любила Андрея по-настоящему. К тому же выводу склонялась и Мария Ивановна, наблюдая роман Андрея. Ирма своей иногда равнодушной холодностью заставляла молодого человека жестоко страдать. Страдая, он пытался забыть «нечестную и ветреную, как большинство женщин». Такой влюбленный изображал ее в своих стихах. Но забыть не получалось.

Александр Гордон, не имея больше сил наблюдать эту драму,

к тому же будучи старостой курса, предложил другу помощь «близких людей». Андрей согласился. В итоге отношения Андрея и Ирмы были вынесены на суд общественности «в лице» большей части курса и преподавателя по режиссуре Ирины Александровны Жигалко. Собравшиеся чувствовали себя неловко. А тут еще появился, по выражению Гордона, некий «третий участник драмы». Он и Ирма стали выяснять свои былые отношения. Андрей не выдержал и увел возлюбленную, прервав ход собрания.

Сделать предложение Тарковский решился к концу второго курса. Что касается самой Ирмы, то она, по ее словам, замуж тогда не собиралась, хотя Андрей ей и нравился. Не хотела поступиться своей свободой и независимостью. Но главное было даже не в этом, признается четыре десятилетия спустя Рауш, а в том, оказывается, что девушка боялась влюбленного в нее Андрея.

Во-первых, Тарковский пугал ее серьезностью своих отношений и намерений. Разобраться в подрастающем гении было нелегко. Они часто ссорились из-за разности мироощущений. Правда, вспоминает Ирма, она многое поняла в своем будущем спутнике жизни, когда Тарковский в начале второго курса познакомил ее со своим отцом, обставив поездку к нему на дачу самым торжественным образом.

Однако речь идет и о других страхах, существо которых Рауш пытается пояснить следующим образом: «Вспоминается история из моего раннего детства. Однажды к нам в дом пришел фотограф, чтобы снять нас всей семьей… Когда я увидела глаз объектива, то начала дико вопить. Как ни пытались меня успокоить, все было напрасно. В конце концов меня отправили в другую комнату. Фотография эта существует и сейчас, только меня на ней нет. Мама меня потом уверяла, что я была слишком маленькая и не могла этого запомнить. Но я помнила свой ужас – я была уверена, что окажусь в западне, там, внутри этого ящика, и там останусь, а здесь будет только моя тень…»[62]

Похожие «мерцающие глубины» мерещились ей и за «обаятельной мальчишеской внешностью» Андрея. Все это очень напоминает те «мистические» самоощущения, которые вызывал Андрей Тарковский у многих, знавших его, и которые всплыли в посмертных воспоминаниях о художнике, подкрепленные и спецификой его творчества, и его собственной склонностью окружать себя тайной. Однако, судя по тем же воспоминаниям, было в его индивидуальности нечто такое, что несколько сковывало и настораживало вступавших общение с ним. Да он и сам, как мы теперь можем сказать, вовсе не склонен был к открытым контактам с людьми.

Творчество, в практическом смысле, началось с курсовой картины второкурсников — звукового учебного фильма «Убийцы» (1956) по рассказу Эрнеста Хемингуэя. Сценарий Тарковский писал вдвоем с Гордоном. Хемингуэя предложил, конечно, Тарковский.

Те, кому знакомо это произведение, может быть, согласятся, что есть в нем атмосфера роковой безысходности, нависшей не только над бывшим боксером Оле Андерсоном, которого ищут нанятые кем-то убийцы, но и над другими жителями «веселого городка» с малозначащим именем Сэммит. Сюжет оборачивается притчей о неумолимости судьбы и отчаянном решении человека, уставшего от ее преследований, не бегать, не скрываться, а посмотреть ей в глаза. А по сути — о тупике – переживаемом всяким человеком перед лицом Смерти. И в таком движении сюжета угадываются пристрастия будущего Тарковского…

Конечно, читаемый и почитаемый тогда «Хем» увлек приятелей и оригинальной авторской интонацией, местом и временем действия (провинциальный американский городок 1920-х годов). Восхищали их диалоги, скрывающие многозначительный подтекст, который, как признается Гордон, они тогда и открыли для себя.

Из-за бедности учебной студии студенты должны были снимать фильмы вдвоем-втроем. Третьей в работе над «Убийцами» была сокурсница Гордона и Тарковского гречанка Марика Бейку, одним из главных достоинств которой, по ироничному замечанию Александра Витальевича, являлось то, что она дружила с Рауш.

Предполагалось снимать психологическую мини-драму. Главным будет не зрелищность, а ясность сюжета, психологическое напряжение. Роли, после сомнений и споров, распределились так. Оле — Василий Шукшин, Ник Адамс — Юлий Файт. В ролях убийц — однокашник начинающих режиссеров Валентин Виноградов и студент с параллельного актерского курса Вадим Новиков. Была роль и для Андрея — посетитель бара. И для Гордона — бармен.

Реквизит в основном поставляли из дому. На учебной студии ВГИКа выстроили павильон из двух декораций: дешевый гостиничный номер, где скрывался боксер, и бар, куда приходят убийцы в поисках своей жертвы. На декорацию «американского бара», замечает Гордон, как на запретную экзотику ходили любоваться студенты.

Тарковский вместе с Марикой должен был снимать главную сцену — в закусочной, где убийцы в черных пальто и шляпах ждут свою жертву. Андрей был внимателен к освещению, создавал

большие паузы для провоцирования эмоционального напряжения, требовал естественности и простоты актерского поведения.

Работу похвалил Ромм, понравилась она и однокурсникам. Первый самостоятельный фильм Андрея Тарковского всерьез был проанализирован в контексте творчества режиссера в 2009 году Дмитрием Салынским. Рассказ, напоминает Салынский, уже был экранизирован в 1946 году Робертом Сьодмаком с Бертом Ланкастером в главной роли. Стал одной из картин, положивших начало так называемому «черному» гангстерскому фильму. Так что в своей работе студенты фактически продолжили жанровую традицию американцев, не подозревая этого. Во всяком случае, ничего не ведая о фильме Сьодмака.

Киновед отмечает, что главное событие в студенческой работе режиссера — «действенное бездействие», которое в той или иной форме станет фабульной основой всех его фильмов. Художника интересует состояние человека вне действия, в паузе между действиями. По Салынскому, фильм Андрея-студента поставлен о «счастливом погибающем человеке», поскольку герой «в последний момент жизни прикасается к пониманию вечных истин»[63].

Несколько отвлекаясь, обратим внимание, что в главной роли, сосредоточивающей идею вещи, снялся Васили Шукшин, казалось бы, довольно далеко отстоящий от зрелого кинематографа Тарковского актер, хотя режиссер собирался снимать его еще и в «Рублеве». В начале своего творчества Тарковский был более всеяден, что ли, в отношении к материалу своего кино, стоял ближе и к тому человеческому типу, который был родствен Шукшину. Эта близость удерживалась вплоть до «Зеркала». Завершающая творчество Тарковской трилогия категорически отвергает такие типы.

Пауза, включенная в «Убийцах» «в структуру поведения героя», пишет Салынский, в иных картинах будет мигрировать, накрывая собой другие структуры и смысловые поля. Сквозь эту «мигрирующую паузу» и входила в фильмы режиссера активность культурных, сакральных пространственно-временных смыслов. Он навсегда остался верен теме экзистенциальной ситуации «Убийц», развивая ее в своем кинематографе все глубже и глубже.

Вкус «фактуры». ВГИК. 1957-1959

…Там ребенок пел загорелый,
Не хотел возвращаться домой…
Арсений Тарковский. Ялик

Брак Андрея и Ирмы был оформлен солнечным апрельским днем 1957 года в загсе Замоскворецкого района. После чего началась студенческая практика на Одесской киностудии, превратившаяся во что-то вроде свадебного путешествия.

Какое-то время молодая пара обитала и на Щипке. Затем снимали комнаты. Платили за них деньгами, которые давала мать Андрея. Это было полубездомное существование, напоминавшее молодость Арсения Александровича и Марии Ивановны, с той же легкостью отношения к неизбежным в стране квартирным проблемам. Двухкомнатную квартиру Андрей Арсеньевич получил, когда «Иваново детство» заработало «Золотого льва святого Марка» на Венецианском кинофестивале. Переезд на новое место жительства не обременил. Все имущество уложилось в два чемодана.

30 сентября 1962 года состоялось прибавление в молодом семействе Тарковских — родился сын Арсений.

Совместная жизнь Андрея и Ирмы не была долговечной. По убеждению А. Гордона, например, уже в добрачную пору в отношениях Рауш и Тарковского был заложен будущий разлад. Не соотносился «пронзительнейший лирик» с «холодной, скрытной и тогда еще не сформировавшейся личностью его жены»[64]. Александр Витальевич уверен: женитьба эта стала не только поворотом в судьбе Андрея, изменила его образ жизни, но и изменила его самого. Именно брак с Рауш видится Гордону точкой отсчета в их с Андреем отдалении друг от друга.

Нам еще предстоит вернуться к отношениям Андрея и его первой жены. Теперь же — о следующем этапе творчества Тарковского, когда еще был актуальным его дуэт с А. Гордоном. Речь о новой курсовой работе 1958 года, возникшей из предложения М. И. Ромма всему курсу. Учитель обратил внимание на очерк Аркадия Сахнина в «Комсомольской правде», повествующий о найденных в Курске немецких снарядах.

Экскаваторщик копал траншею на оживленной городской улице, и ковш машины открыл головки снарядов, лежавших друг на друге. О своей находке рабочий сообщил властям. Журналист описывает эвакуацию жителей и опасный труд саперов. В финале очерка снаряды вывозят за город и взрывают.

Из всего курса на предложение Михаила Ильича откликнулись Гордон и Тарковский. Гордону очерк понравился, неожиданно с ним согласился и Андрей. Будущие режиссеры намеревались превратить газетный материал в полновесный сценарий. С этой целью они обратились вначале к маститому Александру Галичу, тогда еще вполне официальному драматургу

и сценаристу, автору популярнейших «Верных друзей» (1954). Галич вежливо отказался. Поиск сценариста закончился тем, что студенты решили сами взяться за перо, начали придумывать какую-то драматургическую основу, связанную с переживанием страха смерти. Хочется обратить внимание на перекличку этого «экзистенциального» мотива с предыдущей работой Тарковского-вгиковца. Для подкрепления своих поисков посмотрели еще раз картину Жоржа-Анри Клузо «Плата за страх» (1953), в чем-то совпадающую с их замыслом.

В конце концов сценарная кафедра предложила и автора — красавицу Инну Махову.

Несмотря на скудный бюджет учебной студии ВГИКа, начинающие режиссеры получили возможность отправиться на место событий «для изучения и сбора материала». «Материал» оказал сопротивление сценарному замыслу, прежде всего героическому пафосу газетной статьи. От бесед в воинской части, куда направились режиссеры, повеяло унылой прозой. Возможно, эта встреча и подтолкнула соавторов будущей картины дегероизировать ситуацию.

Вскоре они узнали, что фильм будет сниматься совместно с Центральной студией телевидения. А это позволяло пригласить на оплачиваемую работу профессиональных актеров. Директором фильма был назначен А. Я. Катышев, когда-то исполнявший те же обязанности на картине С. М. Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”». В ходе поиска актера на главную роль произошла встреча с реальным действующим лицом очерка капитаном Гореликом, который, в свою очередь, никак не соответствовал статусу героя.

Соавторы погрузились в размышления: как же быть? Похоже, сама жизнь провоцировала их обратиться к ее, так сказать, прозе. В конце концов Андрей предложил: *«Давай снимем не актера, а обычного человека, из толпы, с улицы. Есть в этом какая-то правда, и актерских штампов не будет. Снимают жеитальянцы!»* Как видно, уже тогда на горизонте творческих поисков Тарковского маячил основополагающий принцип нового поколения кинематографистов, аукнувшийся в завораживающем понятии: «Фактура!»

Однако нашелся актер. Это был Олег Борисов, тогда только-только начавший сниматься в кино (роль в фильме М. Донского «Мать», 1956). В Ленинградский же БДТ из Киевского русского театра имени Леси Украинки он придет уже в 1964-м. Андрей был счастлив: *«Вот он, его герой, — не утонченный и романтический, а многослойный, хитроватый, совсем не красавец,но в полной мере наделенный обаянием»* . Напомним, что Борисов в кино начинал

как прирожденный эксцентрик, почти буфф (вспомним комедию «За двумя зайцами», 1961), такой же чужой зрелому кинематографу Андрея Арсеньевича, как и Шукшин.

Фильм, завершенный в конце 1958 года, получил название «Сегодня увольнения не будет». Что представляла собой эта лента, судя по воспоминаниям А. Гордона, по тому, какое стилевое решение созревало у них и в каком выражении воплощалось, говорит другая картина, но о том же, поставленная по сценарию самого Арк. Сахнина Николаем Розанцевым 1959 году на «Ленфильме». Фильм «В твоих руках жизнь» — весь на котурнах. В главной роли капитана-сапера снимается безусловный герой советского экрана тех лет Олег Стриженов. Словом, авторы этой картины пошли в прямо противоположном направлении в сравнении с тем, что задумали и что сняли в своей скромной ленте Гордон с Тарковским.

Во время работы над курсовой произошло, можно сказать, судьбоносное для Тарковского событие. Он познакомился со своим будущим другом и единомышленником – Андреем Кончаловским. Первому контакту предшествовал сигнал, внятный посвященным: джазовые звуки Глена Миллера, доносившиеся из монтажной, мимо которой как раз и проходил Андрей Сергеевич, тогда еще первокурсник ВГИКа из мастерской М. И. Ромма. Кончаловский моментально отреагировал на «призыв»: «Кто это там американские мелодии ставит?» «Американские мелодии» и на рубеже 1960-х были экзотикой в нашей стране, хотя Глена Миллера широкая публика и знала по фильму «Серенада Солнечной долины». «Захожу, — рассказывает далее Андрей Сергеевич, — сидит лохматый парень, а по экрану ползут экскаваторы. Думаю: “Что за бред?!”… Таково мое первое воспоминание о Тарковском…»[65] В этот момент каждый из Андреев, пожалуй, узнал «своего», каждый готов был произнести сакраментальное: «Мы одной крови — я и ты!»

И уже после окончания курсовой Тарковский, по воспоминаниям Кончаловского, захотел в качестве диплома делать фильм про Антарктиду. Сценарий «Антарктида — далекая страна», отрывки которого были опубликованы в «Московском комсомольце», писался при полноценном соавторстве Кончаловского, Тарковского и сценариста Олега Осетинского.

В это же время, вероятно, начинается сознательное формирование эстетического кредо того и другого. К тому моменту, когда оба (включая и Осетинского) оказались на «Мосфильме», их творческие позиции, со слов Андрея Сергеевича, приобрели следующие очертания:

«…Мы обожали Калатозова, он был для нас отрицанием Пырьева, отрицанием соцреализма, фанеры, как мы говорили. Когда на экране не стены, не лица, а все — крашеная фанера. Нам казалось, что мы знаем, как делать настоящее кино. Главная правда — в фактуре, чтобы было видно, что все подлинное — камень, песок, пот, трещины в стене. Не должно быть грима, штукатурки, скрывающей живую фактуру кожи. Костюмы должны быть неглаженые, нестираные. Мы не признавали голливудскую или, что было для нас то же, сталинскую эстетику. Ощущение было, что мир лежит у наших ног, нет преград, которые нам не под силу одолеть…

Мы ходили по мосфильмовским коридорам с ощущением конквистадоров… Было фантастическое чувство избытка сил, таланта…»[66]

Молодые «конквистадоры» не находили «фактуры» в отечественном кино, где авторитетным для Тарковского, например, был очень ограниченный список имен: Эйзенштейн с «Броненосцем “Потемкиным”» (1925), Довженко с «Землей» (1930), Барнет с «Окраиной» (1933). А из кино 1950-1960-х – действительно только Калатозов, вместе с оператором Сергеем Урусевским, конечно, снявшим «Летят журавли» (1957) и «Неотправленное письмо» (1960). Из этого списка выпал поднес С. Эйзенштейн, причем Эйзенштейн 1930—1940-х годов, казавшийся Тарковскому слишком декоративным. Мы отчасти удивляемся тому, что Андрей Арсеньевич нигде не упоминает абсолютно «фактурные» картины своего учителя Ромма — его дебютную «немую» «Пышку» (1934) по Мопассану и «Тринадцать» (1937), снятую в песках, среди беспощадной «натуры». Видел ли он эти фильмы?

Вероятно, дело не только в «фактуре». Начинающих гениев отвращала и неизбежная «ангажированность» советского кино, потаенно направляемого партией и правительством переплюнуть Голливуд. Так что совсем не случайно они ставили на одну доску «сталинскую» и голливудскую эстетику. Неангажированную «фактуру» находили у Годара, Куросавы, Бергмана, Брессона, Буньюэля. Поэтому перенимали кинематографический прием там, а не в родной среде. Западноевропейское кино отодвинуло далеко на задний план отечественный кинематограф со всеми его мнимыми и реальными победами.

Отпечаток гениальности хотя и лежал на Тарковском, говорит Кончаловский, но гением он не был, поскольку «стык в стык» шел за уже упомянутыми зарубежными гениями. На взгляд Кончаловского, лучшие картины Андрея Арсеньевича были сделаны до того, как он стал «Тарковским», то есть до «Зеркала».

Когда же он нашел свой стиль в форме сновидений, то стал попросту делать фильмы «под Тарковского».

В тех условиях, в которых формировался кинематограф молодого поколения 1960-х, своеобразной приметой эстетического, как ни странно, качества их работ становились запрети накладываемые на их картины разного уровня чиновниками. «Мы оба были “запрещенными”…» — пишет о себе и о Тарковском второй половины 1960-х Кончаловский. «Мы были героями, так как тогда запрещение считалось знаком качества»[67]. Чувство победительной энергии и запреты начальства позволяли воспринимать как духовное превосходство творца, гения. Художник Шавкат Абдусаламов, вспоминая свои встречи и недолгое сотрудничество с Андреем Тарковским, писал: «Мы все тогда кокетничали с запретами. Большинству нечего было и запрещать. Но пребывать в ореоле великомученика считалось поболее славы орденов…»[68].

У Андрея Тарковского склонность к противостоянию всему тому, что находилось за пределами его опыта, его понимания сути вещей, к утверждению своей индивидуальности, особости была, что называется, в крови. Еще во ВГИКе он твердо заявлял, например, что неореализм — пройденный этап. Феллиниевская карнавальная игра с реальностью, отодвинувшая неореалистов, вряд ли когда-нибудь была близка Тарковскому. Но и он склонялся к резким образным сломам в сюжете, какие, например, продемонстрировала камера Сергея Урусевского в «Журавлях» и «Неотправленном письме». Кончаловский вспоминает, что для него после «Журавлей» «вторым ударом наотмашь» стал «Пепел и алмаз» (1958) Вайды, чей кинематограф в ту пору, как нам кажется, если судить даже по «Иванову детству», был гораздо ближе и Тарковскому, нежели итальянцы, включая и ниспровергателя неореализма Феллини.

В конце второго курса, после постановки «Убийц», Тарковский выходит в лидеры. Михаил Ромм считает, что такими студентами, как Тарковский, Гордон, Китайский, Шукшин, держится мастерская.

И сам Тарковский все более осознает свою силу, понимая ее не только как знак призвания, но и Призванности, что уже само по себе требовало бескомпромиссного отстаивания своих творческих позиций как высшего выражения не столько эстетических, сколько этических принципов.

Вернемся к лету 1957 года. Началась практика. Шукшин, Тарковский и Рауш отправились на Одесскую студию. Гордон и Китайский — в Ленинград на съемки фильма И. Хейфица

«Дорогой мой человек». Договорились о переписке. Тарковский оказался в группе Ф. Миронера, который вместе со своим бывшим сокурсником по ВГИКу М. Хуциевым работал в Одессе. Андрей в письме Гордону характеризует и студию, и Миронера, не стесняясь в выражениях: «…Это ужас! Один Хуциев пока и есть здесь. Вот бы сюда наших плюс Марлен Хуциев — ты, я, Володя Китайский, Ирка! А тут все зачахло и загнило»[69].

По-своему проницательно определил позицию Тарковского Владимир Китайский. Он нашел здесь «обычное столкновение человека высоких, декларативных принципов с реальной жизнью». Добавить бы к этому, что Тарковский уже тогда и тем более позднее вынашивает мысль об исправлении этой, несовершенной, на его взгляд, «реальной жизни», об исправлении ее с помощью своего искусства.

Как видим, ранний Тарковский оценивает Марлена Хуциева очень высоко по меркам своего понимания миссии искусства. Пройдет какое-то количество лет, и Хуциев уже будет раздражать Тарковского. И своей осторожностью, и тем, что занимает «теплое местечко» на телевидении, и инфантильностью не по возрасту, а более всего вдруг обнаруженным, на взгляд непримиримого Андрея, непрофессионализмом.

Итак, после курсовой о подвиге капитана Галича (герою была дана фамилия известного сценариста) творческие отношения Гордона и Тарковского прервались. Вмешались и собственно бытовые обстоятельства. Не только Андрей и Ирма сочетались браком. За это время состоялась «студенческая свадьба» Александра и Марины — в марте 1958 года. А весной 1959-го Гордон и Тарковский уже шли к Михалковым, чтобы познакомиться со сценарием, который Андрей хотел положить в основу своего дипломного фильма.

«Антарктида — далекая страна».

«Михалковы — это целая страна, расположенная на Садово-Кудринской площади, у старого Дома кино, — передает Александр Витальевич свои студенческие впечатления от посещения обиталища Кончаловского. — Мы приехали, поднялись на лифте, позвонили. Андрон открыл нам дверь. Богатая квартира Михалковых первый раз предстала глазам бедного студента. Много комнат. Ковры, рояль, картины… Мы двинулись к жилищу Андрона. В приоткрытую дверь маленькой спальни Никиты вижу на подушке аккуратно сложенную, выглаженную пижаму… Наконец мы у Андрона.

Андрей непринужденно, закинув ногу на ногу, расположился на мягком диване и закурил, хотя курение в доме запрещено, для этого был балкон. В ожидании хозяина рассматриваем картину

Петра Кончаловского “Андрон Михалков”, на которой был изображен большеглазый мальчик с охотничьим рогом в руке. Картина эта знакома нам по выставкам художника, а здесь запросто висит над кроватью внука…»[70]

Примечательны в этих воспоминаниях и «пролетарская» настороженность и напряженность «бедного студента» при виде «богатой квартиры» обласканного С. В. Михалкова, и демонстративно фрондерское поведение его спутника, который, по разным свидетельствам, никогда не жаловал родителя Андрея Сергеевича.

А задолго до этого события, в далеком детстве, Марина Арсеньевна увидела тот же портрет, который упоминает здесь ее муж. В руках у нее оказался тогда оставленный ушедшим отцом каталог выставки Петра Кончаловского, деда Андрея Сергеевича. Многим каталог удивил Марину, поскольку незнакомый ей художник изображал какой-то совсем другой мир, непохожий на тот, который окружал ее. Как раз там она увидела портрет мальчика. «Отставив правую ногу, он держал в одной руке охотничий рог, а в другой ружье. “Андрон Михалков”. Запомнилось это необычное имя и ощущение какой-то другой, незнакомой жизни, где присутствовали уверенность в себе и благополучие. Конечно, детские впечатления были мною забыты, но когда Андрей году в шестьдесят третьем познакомил меня с Андроном Михалковым-Кончаловским, я вспомнила, как когда-то, сидя в полутемной комнате, где пахло сыростью и заводом, подолгу рассматривала его детский портрет»[71].

…К собравшимся на квартире Михалковых вскорости присоединился Олег Осетинский, «яркая и резкая личность», убежденная в собственной гениальности. Надо полагать, что оба Андрея ему в этом вряд ли уступали. Сценарий «Антарктиды» наследовал опыт Калатозова — Урусевского и будто предчувствовал появление «Неотправленного письма». Героическая романтика вперемешку с натурализмом. Зима, пятидесятиградусные морозы, полярная ночь. Никто не знал, как это снимать, но Кончаловский и Тарковский с большим энтузиазмом отнеслись к сценарному замыслу. А Гордону в этой компании досталась, по его словам, лишь роль «смиренного свидетеля».

Сценарий все же складывался трудно, сопровождался множеством поправок. Уже тогда Тарковский много времени проводил дома у своего нового соавтора. Часто задерживались дотемна. Тогда под роялем устанавливали раскладушку, и Тарковский располагался на ночь. А в свое время на той же

раскладушке ночевали композиторы Николай Капустин и Вячеслав Овчинников.

Плод усилий двух Андреев поддержал М. Ромм. Довольно «Антарктида» оказалась на «Ленфильме». Предполагалась постановка полнометражного фильма. Можно себе представить радость соавторов. Но произведение не понравилось другому классику, режиссеру Г. Козинцеву, художественному руководителю одного из объединений «Ленфильма». По воспоминаниям Кончаловского, Козинцев не обнаружил в сценарии «никакого действия». «Как серпом резанул. Мы отошли с Тарковским в сторону, закурили. “Ну, Коза! Ничего не понял”… Мы были полны обиды и, конечно, презрения к нему. Почему же нет действия?! У нас и трактора ехали по ледяным пространствам, и события перебрасывались из Москвы на Антарктический континент, и всякая прочая всячина, а он говорит: “Нет действия!” Что он имел в виду, мы не поняли, и решили, что он сам ничего не понял…»[72]

«Каток и Скрипка». Диплом. 1960-1961

…Родилась новая сказка…
П. Антокольский о «Красном шаре» А. Ламориса. 1957

Тарковский к «Антарктиде» скоро охладел и засел вместе с Андреем Кончаловским за «Каток и скрипку». Эта работа была принята в объединение «Юность» на «Мосфильме». Авторам даже заплатили. Гордон на какое-то время остался на «Ленфильме» — в поисках сценария для диплома. А когда вернулся в Москву, то увидел Тарковского, уже готовящегося к съемкам «Катка». Так распался их профессиональный союз. Андрей Тарковский вошел в иной круг творческих и приятельских отношений. Это были люди, составившие ядро отечественного кинематографа второй половины XX века. Творческий опыт многих из них уже с трудом удерживался в рамках только отечественных художественных традиций. Рождалось искусство, осмысляющее себя в масштабах мирового кинематографа.

Для постановки «Катка» Тарковский искал выдающегося оператора, отчего и обратился к самому Урусевскому, влияние которого отозвалось и в «Катке», и в «Ивановом детстве». Но Урусевский отказал. Тогда было решено пригласить Вадима Юсова. Вадим Иванович был самым «старым» в этом кругу.

Родившийся, как и Шукшин, в 1929-м, он окончил ВГИК в 1954-м. Уже снял несколько фильмов. Тарковский увидел его работу в фильме-балете «Лейли и Меджнун» (1960) и принялся разыскивать оператора.

Вадим Юсов всегда вспоминал сотрудничество с Тарковским с благодарностью, убежденный, что режиссер сыграл огромную роль в его творческой судьбе да и по-человечески дал много. На съемках своей дипломной короткометражки Андрей был еще в большой зависимости от оператора и все спрашивал, как получается, что видно «через дырочку», хорошо или плохо. Пройдет время, и Тарковский, уже после того как довольно напряженно расстанется с Юсовым, сам будет то и дело смотреть «через дырочку», часто раздражая этой своей привычкой именитых операторов.

В работе над «Катком и скрипкой» молодых кинематографистов вдохновляли французский режиссер Альбер Ламорис и его оператор Эдмон Сешан, покорившие мир в 1955 году поэтической киноновеллой «Красный шар». Фильм рассказывал о маленьком мальчике, от одиночества и тоски подружившемся с Красным шаром. Их дружбе мешают уличные мальчишки, от рук которых и гибнет Шар. Мальчик вновь одинок. И тут к нему слетаются разноцветные шары со всего города. Они уносят мальчика из равнодушного и жестокого мира, лишенного поэзии.

«Каток и скрипка» воспринимается по прошествии времени не только как первоклетка кинематографа Андрея Тарковского, но и как заявка на исключительную автобиографичность его творчества, и фактическую, и духовную.

Мальчик со скрипкой и нотами, спешащий в музыкальную школу, с опаской спускается по лестнице дома. Он ожидает традиционного нападения дворовых пацанов, напоминающих одновременно мальчишек из «Красного шара» и уличное окружение самого режиссера времен послевоенного отрочества. Мальчика Сашу (Игорь Фомченко) спасает от преследователей водитель катка Сергей (Владимир Заманский), работающий во дворе дома на укладке асфальта. Между маленьким скрипачом, которого во дворе презрительно именуют «музыкантом», и симпатичным рабочим возникает что-то вроде дружбы.

Путь на урок музыки превращается в счастливую детскую игру с городом, распахнувшимся навстречу мальчику. Весенний день — то ли канун майских праздников, то ли сразу после них — выглядит пасхальным возрождением мира. В витрине магазина возникает образ *волшебного зеркала*, в котором город, дробясь и умножаясь, чудесно преображается. Девушка рассыпает ярко-

красные *яблоки*, ставшие одним из постоянных у Тарковского образов. Мальчик пускает в *весенних водах* кораблик. Наконец, разноцветные шары, будто залетевшие из картины Ламориса.

Образ зеркала здесь еще не содержит тревоги, какой живет путь в «зазеркальное» пространство, явленное в «Зеркале» и последующих картинах режиссера. Зеркальное отражение мира — пока только прием его праздничного умножения. Правда, в финале к этому прибавится и еще одно значение образа.

Первая самостоятельная работа Тарковского, настороженно относящегося к цвету в кино, цветовая, на наш взгляд, не случайна. Здесь не просто дань требованиям детского кино, по разряду которого шел фильм. Здесь цвет важен, иначе — как зритель увидит калейдоскопически многоцветный мир, который видится мальчику? Это, кстати говоря, примета именно оттепельного кино.

Эпизод праздничного странствия по городу содержит и определяющий для художественного мира Тарковского образ воды. Пространство фильма в прямом смысле *наводнено весной*, напоминая об известных стихах Тютчева. Плеск, капанье, струение, журчание «весенних вод» перекликаются со звуками скрипки. Возможно, в музыкальное решение фильма входило и влажное «пение» весны. Ведь композитор (причем бескорыстный) был из той же компании «молодых гениев» — Вячеслав Овчинников. Мир отражается не только в зеркалах как таковых. Но и в «зеркале» весенних луж и потоков. В «Катке и скрипке» пространство фильма занимает еще и увлажненный, текучий асфальт («И прозрачен асфальт, как в реке вода…»), который, между прочим, призван укладывать Сергей и по которому в конце фильма то ли уплывают, то ли улетают на катке мальчик и мужчина.

Напомним попутно, что вода была одной из тех стихий, которые с детства воздействовали на мировидение режиссера. Он еще плавать не научился, а уже бесстрашно нырял, проникая в лонные воды матери-природы. И как в этом подводном мире природы, в «Катке» ребенок окружен животворящими водами мироздания. Они сродни влаге материнской утробы, оттого маленький герой чувствует себя на весенних улицах города как дома.

Начиная, пожалуй, с «Иванова детства», присутствие ребенка в картинах Тарковского заставляет задуматься о том, что его до срока отпустили из материнского тела и он, напуганный, жаждет вернуться в беспечную уютность недавнего обиталища. Уже в «Катке» есть это настроение тревоги от встречи маленького героя с миром, о чем продолжим разговор несколько далее.

Есть в фильме и весенняя гроза с первым майским громом и дождевыми потоками. Этот мотив монтажно рифмуется со сносом старых зданий чугунным шаром, что станет знаковым образом для оттепельного кинематографа (например, «Застава Ильича» М. Хуциева). Яркий образ крушения старого и рождения нового — из-за обломков дряхлых стен взлетает, возносится высотное здание, абсолютно сказочное, с блистающими в солнечном свете стеклами окон.

Но в картине возникают и другие пространства, не так радостно переживаемые маленьким героем. Музыкальная школа. Торжественная тишина помещений. Ожидая занятий, мальчик молчаливо знакомится с девочкой, оставляя ей яблоко. Лирическая эта сцена исполнена мягкого юмора, связанного с символикой запретного плода. Но только до финала, когда мальчик, уже пройдя урок и получив замечание, покидает школу.

Что же урок? Строгая пожилая учительница. Метроном. Здесь взрослый, серьезный мир. Музыка здесь — не вдохновенно и вольно струящийся мир, а регламент обязанности. От седой и строгой учительницы слышим: «Не увлекайся, Саша!»

Ощущение сиротского одиночества мальчика, возникшего при столкновении с его дворовыми преследователями, возвращается и усиливается еще и оттого, что для съемок сцен в музыкальной школе был избран мрачноватый особняк на Полянке, построенный до революции купцом Игумновым, а в советское время превращенный в Дом пионеров, хорошо знакомый Андрею по драмкружку школьных лет.

Мальчик покидает школу. Его уход зритель видит через огрызок яблока на первом крупном плане. Яблока, еще недавно бывшего таким чудесно завершенным и прекрасным в своей влекущей гармоничной округлости. Маленькая Ева лишила его этой гармонии, опошлила образ. Акцентируя мотив прозаической Евы, в следующем кадре возникает двор с укладчиками асфальта, где одна из работниц, увлеченная Сергеем, слишком настойчиво заигрывает с ним.

Заметим, что герой фильма противостоит не только уличной ватаге, но и женской среде, совокупный образ которой дан в стадиально-возрастном становлении. Это не только девочка, заинтересовавшая Сашу, но и девушка, влюбленная в Сергея, седая учительница, мать Саши. И все они — препятствие мужской дружбе Саши и Сергея.

Маленький герой спешит во двор. Здесь новый его друг, на зависть ребятне, позволяет «музыканту» порулить своей внушительной машиной. И мы вдруг замечаем, что каток-то ведь красный! Ярко-красно во весь экран его колесо, заставляющее

Красный шар Ламориса. И когда это огромное красное колесо отражается в весенних водах, каток, конечно, преображается, чтобы получить статус одухотворенного предмета и по праву занять место рядом с хрупкой и нежной детской скрипкой-«половинкой».

Дружба Сергея и Саши получает развитие. Мальчик на глазах мужает под воздействием нового друга. Он, преодолевая страх, бросается на защиту малыша, подобно ему самому, терпящего обиду от старшего. Сближение «катка» и «скрипки» показано как преодоление одиночества с обеих сторон. Со стороны *мужской – отцовской* и *мальчишечьей– сыновней* . В фильме очень важен мотив отцовства, мужского, в каком-то смысле сурового, даже жесткого воздействия на маленького героя родного отца, которого мы не видим на экране.

Мы не можем обойти тему оставленности, одиночества мальчика в картине, хотя она наверняка не единственная в ней. Мы уже обратили внимание на то, что мальчик Саша сплошь окружен женщинами, которые вольно или невольно становятся преградой для его дружеского духовного единения с таким же одиноким Сергеем. «Бабье царство» — это послевоенный мир страны, в значительной степени лишенный мужчин, и превращенных в «лагерную пыль», и погибших на фронте, и пропавших без вести. С этой точки зрения атмосферу оттепельного обновления можно толковать и как полноценное возвращение отцовства, внятное детской душе. Герой Заманского на вопрос мальчика, был ли он на войне, отвечает утвердительно, добавляя при этом, что был тогда чуть постарше «музыканта». Не отсюда ли его сиротство, сродное сиротству Ивана из следующей картины Тарковского? И не поиски ли утраченной семьи ощущаются подспудно в его внимании к мальчонке с тонкой душой? Заметим, что все эти мотивы могут считаться базовыми как для образного содержания художественного мира Тарковского, так и в биографии режиссера.

Фильм во многом автобиографичен и для Кончаловского, но более — для Тарковского. Мальчик с его «рысьим» разрезом глаз и веснушками даже внешне напоминает маленького Андрея. Существенно и раннее «безотцовство». А что касается дворовой ребятни, то речь уже шла о подростковом уличном опыте режиссера. Вот и «жосточка», которой Андрей виртуозно владел в отрочестве. Музыкальную же школу посещали оба автора сценария.

Драматичны отношения маленького героя с домом. Ведь именно мать не отпускает сына к Сергею, с которым он условился идти смотреть любимого «Чапаева». Для мальчика дом становится заточением. Вместе с тем тема детства, которой

открывается кинематограф и Кончаловского и Тарковского, – оттепельная тема. Детский взгляд на мир – взгляд, очищающий реальность от наслоений слишком засоциализованного взгляда взрослых. Он требовательно обновляет жизнь, возвращает ей гармонию и полноту, единство мужского и женского начал.

А. Гордон полагает, что Тарковский со своей картиной проскочил в «комфортную» «временную историческую щель», то есть рубеж 1950— 1960-х годов. Пройдет еще немного времени, и Хрущев учинит разгром художников в Манеже, затем достанется и литераторам. Будет положен «на полку» ряд картин. Андрея Арсеньевича не тронули. Он снял «Иваново детство». «Потом его защищал от нападок “Золотой лев святого Марка”. И даже на драму “Андрея Рублева”, который лежал на полке пять лет, и то влияла международная известность Тарковского. А вот единственный фильм никому не известного тогда А. Аскольдова “Комиссар” пролежал на полке до самой перестройки, около двадцати лет»[73].

Действительно, были творческие судьбы, гораздо более драматичные по существу, нежели судьба Андрея Тарковского, но именно он, его доля стали символом хождения по мукам Художника в советскую эпоху. Есть над чем задуматься.

Правда, досталось уже и «Катку» во время обсуждения режиссерской разработки литературного сценария в июле 1960-го. Художественный руководитель объединения детский режиссер А. Птушко отмечал, что «сценарий с душком», поскольку в нем противопоставлены «этот вундеркинд» и «парень — водитель катка». Режиссер В. Журавлев категорически требовал фильм не запускать. А. Тарковский, будучи еще студентом, тем не менее проявил характер бойца в своем довольно резком выступлении.

Картину все же запустили. Новое обсуждение состоялось уже в конце 1960 года. Смотрели первый черновой монтаж. На этот раз обнаружили в фильме развитие темы «бедных и богатых». Вновь говорили о длиннотах. Требовали хорошего конца.

В результате финал был переделан.

Мальчик все-таки покидает квартиру, из которой его не выпускала мать. Но как! В финальном эпизоде он, запертый дома, *смотрит на себя в зеркало и воображает, что ему удалось преодолеть заточение, то есть входит в зазеркальный, сказочный мир* . Он вырывается на простор текучего асфальта, догоняет каток, взбирается на него и садится рядом с водителем. Все снято с верхней точки: залитый солнцем асфальт с блестящими лужами, ощущение взлетной полосы. Но это скорее желаемое, нежели действительное, – как полет в финале и «Иванова детства», только без страшного черного дерева, конечно.

Финал «Катка» рифмуется с настроением «Красного шара». Там полет – это исход из равнодушного, тупого и жестокого мира. Здесь – из заточения, которое невольно создает для маленького музыканта его бытовое окружение.

Мир фильма сущностно конфликтен. Здесь есть образ бытово организованного «низового» пространства: улица с ее агрессивной стихией, когда-то привлекавшей Андрея, «метрономом» расчисленное пространство музыкальной школы, суровый материнский регламент Сашиной квартиры. Общение мальчика и мужчины преодолевает бытовую прозу, возвышает ее. Это становится очевидным в сцене, когда мальчик, в ответ на просьбу Сергея, вдохновенно играет на скрипке. На первых этапах творчества Тарковского (во всяком случае, пока он сотрудничал с Кончаловским) для него существен диалог «низового» и «высокого», отошедший позднее на второй план, а потом и устраненный из его художественного мира.

После «Иванова детства» Тарковский будет отвергать так называемый «поэтический кинематограф», к которому относили и «Каток», и полнометражный дебют режиссера. Но во всех его картинах, исключая, может быть, «Андрея Рублева», в глубине сюжета живет условность проповедующей притчи. Само название того же «Катка и скрипки» — выражение притчевой коллизии, которую критики иногда сводили к оппозиции «искусство — труд».

Однако конфликтность понятий «каток» и «скрипка» — внешняя. На самом деле они находят общий язык, оборачиваясь единством. Фильм содержит в глубине своей коллизию, связанную с духовным становлением Тарковского в эпоху отрочества и ранней юности. Сложилось представление, что в это время (да и позднее) Андрей всегда был готов ответить, и довольно жестко, на всякое посягательство на его индивидуальную суверенность, в том числе и на посягательство улицы в лице того же, например, «фиксатого Шки». Марина Арсеньевна, например, твердо уверена в том, что брат ее никого и ничего не боялся. Выскажем все же предположение, что готовность нашего героя ответить «улице», ее темной стихии диктовалась и преодолением подсознательного страха перед ней, которого не мог не ощущать мальчик, воспитанный *такой* семьей. Причем страх этот, как мы думаем, сохранился в нем на всю жизнь и персонифицировался в тех безликих «субъектах», который, которым противостоял уже зрелый художник. Вот почему в его короткометражке так важен союз детства с физической и моральной стойкостью мужчины, отца. Здесь залог противостояния разрушительной стихии «улицы», с которой

неожиданно вступает в невольный заговор обделенная мужским присутствием охранительная власть женщины.

Весной 1961 года Андрей Арсеньевич получает диплом с отличием об окончании ВГИКа. 15 апреля его зачисляют режиссером третьей категории на киностудию «Мосфильм». Летом того же года начинается работа над «Ивановым детством».

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. «ИВАНОВО ДЕТСТВО». 1961-1964

Иван до войны проходил у ручья,
Где выросла ива неведомо чья.
Не знали, зачем на ручей налегла,
А это Иванова ива была.
В своей плащ-палатке, убитый в бою,
Иван возвратился под иву свою.
Иванова ива,
Иванова ива,
Как белая лодка, плывет по ручью.
Арсений Тарковский. Иванова ива

Московская явь и венецианские сны. Июнь 1961 – сентябрь 1962

…В последний вечер на Лидо мы с Тарковским, опьяненные коктейлем и воздухом свободы, наяривали вдвоем твист на площадке, где играл оркестр. Тут же сидели, снисходительно на нас поглядывая, Герасимов с Кулиджановым — они твист не танцевали…
Андрей Кончаловский. Низкие истины

История создания фильма — давно легенда. Хотя бы потому, что картина, поставившая Тарковского в ряд гениев мирового кино и фактически определившая его судьбу, возникла случайно. Фильм под названием «Иван» по одноименному рассказу Владимира Богомолова ставил на «Мосфильме» молодой режиссер Эдуард Абалов. Сценарий был написан самим писателем в соавторстве с драматургом М. Папавой.

В рассказе Богомолова (1957) повествование ведется от лица лейтенанта Гальцева. Образ 11-летнего разведчика, созданный Богомоловым, явно не совпадал с тем, каким он предполагался в

фильме Абалова. Иван рассказа был гораздо ближе к тому, которого сыграл уже Николай Бурляев в фильме Тарковского. Другое дело, что груз авторской автобиографичности в фильме перенесен на Ивана, а в рассказе автобиографичен, конечно, Гальцев.

Исключая сон Ивана в начале фильма о его довоенном детстве, дальнейшее развитие киносюжета вполне совпадает с рассказом. Однако прозаическое повествование обрастает массой подробностей «производственного» толка, поскольку и сам автор, и рассказчик — профессионалы войны, разведчики, на себе вынесшие весь ее быт, образно обобщенный у Тарковского. Но в фильм переходит граничащее с потрясением удивление взрослых, вызванное нечеловеческой выдержкой мальчишки, его способностью преодолевать, кажется, непреодолимое. В рассказе складывается образ невероятной силы духа, живущего в детском тельце Бондарева.

Гальцев, со слов капитана Холина, знакомится с некоторыми моментами биографии мальчика. Его родители погибли. Он попал в партизанский отряд, а затем в лагерь смерти в Тростянце. Об Иване говорят: «У него на уме одно: мстить до последнего!.. Трудно думать, что ребенок может так ненавидеть…» То, на что способен мальчишка, дюжим мужикам не под силу. Взрослые вокруг Бондарева как бы утрачивают свою взрослость. Они робеют перед мальчиком, даже побаиваются его. Он перешагнул рубеж, за которым исчезает *страх смерти*. Он сам смертник, он живое оружие. И это обстоятельство, как хорошо видно по рассказу, отделяет его ото всех остальных персонажей.

Финал рассказа — скупые выдержки из официального документа тайной полиции, в котором значатся дата расстрела мальчика и сумма, выданная полицейскому, который задержи Ивана.

У Богомолова Иван вызывает не столько сострадание, сколько оторопь удивления, страх. И его ненависть, и его нечувствительность к боли и страданиям — за пределами возможного. Он чудовищно страшен в своей ненависти. Именно так, но уже об Иване фильма, говорил французский философ-экзистенциалист, писатель, драматург Жан Поль Сартр («безумец, чудовище»)[74]. В этой характеристике и рассказ, и фильм довольно тесно примыкают друг к другу.

Но в рассказе сам мир, травмированный войной все же лишен того эсхатологического катастрофизма, который несет в себе «мальчик-чудовище». Богомолов верен традициям военной прозы «оттепельной» поры, истоки которой – в повести Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» (1946). Война предстает, с

точки зрения людей, которые ее *прошли* , для которых она была повседневной, хотя и грязной, и тяжелой, и кровавой, но тем не менее работой. В прозаически-будничном, дневниковом течении разворачивается повествование даже там, где возникают вещи, безусловно, страшные.

У Тарковского — никакой прозы и привычной повседневности. В каждом кадре символы мировой катастрофы. Коней света. Эта реальность — овнешненный внутренний мир Ивана. Она не в конфликте с Бондаревым, как у Богомолова, а заодно. В картине преобладает угол зрения автора, уже тогда, похоже, воспринимающего мир бесповоротно «вывихнутым из своих суставов».

Какая там оттепель?! Калейдоскопическая красочность «Катка и скрипки» как будто и не существовала. Обыденность жизни обернулась угрозой Страшного суда. Рассказ Богомолова, кажется, резко ускорил проявление в творчестве Тарковского его катастрофического мироощущения. Режиссер настойчиво акцентирует образы конца света, включая сцены, которых нет у Богомолова, но которые метафорически вырастают из его прозы и гипертрофированно разрастаются.

Таково свидание Холина (В. Зубков) и военфельдшера Маши (В. Малявина), их объятие над могильным провалом траншеи; таков блиндаж, сложенный из порубленных берез; вся вывернутая наизнанку земля с разрушенными домами, одиноко торчащими трубами печей и т. п.

Но вернемся к началу истории. Э. Абалов картину провалил. Разработку режиссерского сценария было поручено сделать до 30 июня 1961 года постановщику Тарковскому, которого для авральной работы порекомендовал Михаил Ромм.

Прочитав вместе с Кончаловским произведение, молодой режиссер объявил, что у него есть решение, состоящее в том, что Иван видит сны о том детстве, которого он лишен. А в реальности — ужас войны… Предложение было принято и повлекло за собой коренную перестройку сценария. Контраст между сном и действительностью обнаружил, что действительность эта неестественна, бесчеловечна. И мальчик стал совершенно другим в сравнении с картиной Абалова. М. Ромм с удовольствием признавался, что его «привлекает та *последовательность*, с которой из общего, очень кратко, лапидарно выраженного замысла рождается решение по *всем компонентам* картины»[75]. Эта способность строго подчинять целое и частности произведения единому замыслу всегда будет присуща Тарковскому.

По свидетельству Кончаловского, «Иваново детство»

«писалось легко» и было завершено ими через две с полови недели. Литературный сценарий обсуждался на заседании художественного совета 31 мая 1961 года уже с этим, новым названием. Авторами числятся В. Богомолов и М. Папава, хотя вещь кардинально переделана. Кроме нового оператора – Вадима Юсова на картину приглашены новый композитор Вячеслав Овчинников и художник Евгений Черняев, все исполнители сменены, на роль Ивана взят 14-летний Коля Бурляев.

Запущен фильм был 1 августа 1961 года. Снят за пять месяцев с экономией в 24 тысячи рублей. В июне 1962 года выпущен на экраны с присвоением первой категории. Тираж более 1500 копий. А в августе фильм уже на Венецианском кинофестивале. Ни одна картина Тарковского потом не рождалась с такой лихостью и быстротой!

Одним из открытий картины был, конечно, юный Бурляев. Познакомился он с Тарковским в учебной киностудии ВГИКа, где озвучивал свою первую роль в дипломном фильме А. Кончаловского «Мальчик и голубь». Как вспоминает актер, во время работы над «Ивановым детством» молодой режиссер постоянно был с ним рядом. Сам выбирал для него одежду, «фактурил» ее, наблюдал за гримом. Готовили мальчика и морально, снабдив литературой об ужасах войны, из которой особенно ему запомнилась книга «СС в действии».

Съемки начались в Каневе. Несмотря на осень, было еще тепло. Группа работала в купальных костюмах. В свободную минуту окунались в Днепр. Словом, чувствовали себя весело и легко. Когда на съемки прибывал Кончаловский, собирались в гостиничном номере Андрея и Ирмы, которая, напомним, сыграла роль матери героя. Пели. Засиживались допоздна.

В то же время съемки требовали огромного нервного и физического напряжения, собранности, самоотдачи. Режиссер редко хвалил, но, когда это происходило, юный Бурляев был на седьмом небе. Тарковский добивался полной правды, как он ее видел и понимал. У него, вспоминает актер, приходилось лежать в леденящей мартовской грязи, ползать в холодных осенних болотах, в одежде и ботинках переплывать ноябрьский Днепр.

Начинающему актеру объявили, что самая трудная «игра в войну», которой у Богомолова нет. А у Тарковского эта «игра» рифмуется с символикой гравюр А. Дюрера, вырастает в схватку со Смертью. Невероятное напряжение духовных и физических сил — на грани истерики, безумия. Мальчик не находит в себе той меры возмездия, которая заглушила бы его боль и ненависть.

Вот уже все готово к съемке. Актер в панике: плакать не хочется. Готов сам впасть в истерику. Тарковский издали

наблюдает. В конце концов подходит и начинает всячески утешать. И от проникновенных, теплых слов, от жалости к самому себе мальчик плачет.

Воспоминания Н. Бурляева о Тарковском полны обожания до обожествления. «Все существо Тарковского говорило о том, что он сотворен из особого теста. Между ними остальными сохранялась невольная дистанция, хотя в нем не было высокомерия, он был контактен и находил общий язык с любым членом группы… Отдельные грани его личности были подчас жестки, остры, могли ранить ближнего. Его мировоззренческая независимость, бескомпромиссность, безоглядная уверенность в своей правоте подчас воспринимались окружающими как крайняя степень эгоцентризма… Замкнутость, медитативное самоуглубление, как бы отсутствие в данном измерении резко сменялись радостным приятием всей окружающей жизни, искрометным острым юмором…»[76]

Осенью 1962 года Тарковский и Кончаловский отправились на Венецианский фестиваль, первый — с «Ивановым детством», второй — с «Мальчиком и голубем». А потом с газетных страниц с эффектной надписью «Венецианские львы едут в Москву» на Колю Бурляева, оставшегося в Москве, смотрели «счастливые, элегантные, в черных смокингах Андрон Кончаловский и Андрей Тарковский, прижимавшие к груди призы»[77]. По возвращении Тарковский, правда, позвонил, поздравил юного актера с наградой, но не без иронии. Сдержанно описал венецианские новости и простился с одаренным подростком почти на два года.

В «Ивановом детстве» снялся впервые у Тарковского и Николай Гринько, сопровождавший режиссера на творческом пути вплоть до его отъезда за границу.

К моменту встречи с Андреем на счету актера были театр, эстрада и пять фильмов, среди которых — «Мир входящему» (1961) Александра Алова и Владимира Наумова. Попав на съемочную площадку, Гринько принял за режиссера оператора Юсова — как самого солидного. И сильно удивился, когда ему показали настоящего постановщика: «Молоденький парнишка, скуластый, улыбающийся, взнервленный, немного даже бросающийся, в очень странной кепочке»[78]. Хотя и снимался фильм «лихо, с задором», у Гринько не было ощущения, что он приобщился к чему-то гениальному. Но, случайно оказавшись на премьере «Иванова детства» в Ленинграде, актер, по его признанию, «просто обалдел». А потом из уст восторженно улыбающегося Козинцева услышал: «Знаете, должно быть очень неудобно перед коллегами, когда делаешь такие картины»…

В воспоминаниях 1988 года Гринько вслед за Бурляевым

называет Тарковского человеком «предельно симпатичным и обаятельным», но в определенном кругу, куда «проходным баллом» была «обязательная человеческая черта – порядочность». «Был всегда честен, без малейшей доли фальши. Интеллигент до мозга костей. Мне всегда нравилась его стойкость и принципиальность в отстаивании своих картин. Он был настоящим бойцом — никогда не отступал и не сдавался, а врагов у Тарковского было много, и враждебность эта была, прежде всего, замешана на человеческой зависти…»[79]

По словам Николая Григорьевича, Тарковский очень любил особую трогательность чисто человеческих качеств, актерскую фактуру, типажность. Мог часами наблюдать за каким-нибудь стариком, за его искореженными жизнью руками. Но вот снимал всегда профессионалов, и не просто типажных, а хороших. Правда, актерских открытий, за исключением, может быть, Анатолия Солоницына, Гринько у своего режиссера не находил.

Фильм Тарковского стал сенсацией Венецианского фестиваля, которому в 1962-м, как и Андрею Арсеньевичу, исполнилось тридцать. Мировой кинофорум находился у истоков своего нового подъема после нескольких кризисных лет. Советский Союз был представлен двумя картинами: «Люди и звери» С. А. Герасимова и «Иваново детство». Первым шел фильм Герасимова и был встречен холодно. Настораживала политическая тенденциозность. Фильм Тарковского сразу же завоевал признание. Однако «сражаться» приходилось с такими режиссерами, как Годар, Пазолини, Кубрик…

А в субботу, 8 сентября, все узнали: главный приз поделили «Иваново детство» и «Семейная хроника» В. Дзурлини.

Впечатления от первой поездки за границу очень живо передает Кончаловский. Андрей Сергеевич, тогда высокий полноватый молодой человек, ходил по Венеции с чемоданчиком, в котором прятались две бутылки водки — для продажи. Еще в Риме он испытал шоковый удар от совершенно непохожей на советскую заграничной жизни.

«В Венеции мой культурный шок усилился. Я плыл по каналу на венецианском речном трамвайчике, смотрел на этот ослепительный город, на этих веселящихся, поющих, танцующих людей и не верил своим глазам. Стоял вспотевший в своих импортных несоветских брюках, держал в руках чемоданчик с водкой, смотрел на молодых ребят, студентов, веселых, загорелых, сидящих на берегу, и вдруг меня пронзило жгучее чувство обиды: “Почему у нас не так? Почему я не умею так веселиться? Почему?”… Думаю, поездка эта перевернула жизнь и

Андрею…»[80]

В Венеции Кончаловский чувствовал себя «оруженосцем» при Тарковском. Андрей Сергеевич рассказывает об этом с долей самоиронии, хотя уже тогда, как он полагает, обнаружилась первая неприязнь Андрея к нему — из-за актрисы Валентины Малявиной, в которую Тарковский был влюблен. Причем внимание, оказываемое Кончаловским актрисе, Андрей Арсеньевич воспринимал вполне серьезно и соответствующим образом реагировал.

Роман Тарковского и Малявиной подробно описан ею самой[81]. Он разворачивался как раз тогда, когда актриса расставалась со своим первым супругом актером Александром Збруевым и уходила к режиссеру Павлу Арсенову. Валентина совсем не напоминала медсестру из рассказа Богомолова. Но режиссер обнаружил в ней нечто мистическое, соответствующее его замыслу. Может быть, это обстоятельство и способствовало романтическому сближению режиссера и актрисы. Он был уверен не только в исключительности своей судьбы, но и актрисе «пророчил необычный путь». Он и девочку из Иванова сна в фильме подбирал так, чтобы она походила на Малявину, но одновременно и в той, и в другой угадывались черты сестры режиссера. В глазах ребенка должна была отразиться печаль, увиденная Андреем в глубоких карих очах Валентины. Девочка предчувствует грядущую катастрофу. В Малявиной — надломленность и тревога, свойственные, например, внешности Татьяны Самойловой из «Журавлей» Калатозова. Кажется, что нешуточная драма жизни актрисы уже тогда прорывалась сквозь ее внешность. Во всяком случае, молодая отвага, с которой она «приняла в свое сердце гения», не обещала сплошных радостей в перспективе. Отношения с Андреем были нелегким грузом.

«Внутреннее актерское зерно Малявиной – незащищенность , — писал Андрей уже после Венеции. – *Она выглядела такой наивной, чистой, простой, доверчивой, что сразу становилось ясно: Маша — Малявина совершенно безоружна перед лицом войны, не имеющей с ней ничего общего. Незащищенность – это пафос ее натуры и возраста… Это давало возможность построить ее отношения с капитаном Холиным, которого обезоружила ее незащищенность…»*[82]

Тарковский действительно напророчил своей актрисе «необычный путь». Свою жизнь в мемуарах она называет «беспричальной», напоминающей лодку, летящую по воле волн, лишенную возможности прибиться к берегу. Жизнь Тарковского в своем роде так же «беспричальна».

Судя по воспоминаниям актрисы, Тарковский и их отношения

пытался режиссировать в своем духе.

…Однажды в туманный день во время съемок на «Мосфильме» Андрей повел ее на лебединый пруд, находившийся на территории киностудии. «Лебеди отдыхали у своего домика. Андрей оставил меня на берегу. Отошел. Сложил из ладоней кадрик и медленно стал приближаться ко мне, глядя сквозь перламутровый туман на дремлющих лебедей, на пруд, на меня. Подошел совсем близко… Как во сне… в красивом сне…

И поцеловал меня…»[83]

В ту пору Малявина была студенткой Школы-студии МХАТ. Осенью начались занятия, и сниматься приходилось фактически в секрете, поскольку руководство Школы-студии категорически запрещало студентам работать в кино. Съемки эпизода «Березовая роща», основного в роли Малявиной, проходили на Никол иной Горе, недалеко от дачи Михалковых-Кончаловских. Актриса весьма подробно описывает это событие, начиная с момента подготовки к съемке, когда Андрей приучал ее к проходу по круто протянувшемуся над землей стволу березки. Описания полны многозначительности и лирических переживаний. Когда же прибыл Кончаловский, сыгравший в фильме эпизодическую роль, после съемки решили поехать на дачу к Михалковым. Именно тогда Валентина должна была ясно почувствовать ревность со стороны Тарковского, хотя она полагала, что его раздражение вызывали и ее своеволие, стихийность.

История любви и ревности имела продолжение, как было сказано, и в Венеции. Нешуточный гнев Тарковского испытал на себе не только его «оруженосец», но и Валентина. Триумфальная премьера их примирила. В машине Тарковский кричал: «Победа! Победа!» Режиссер был счастлив. Актриса плакала. А он целовал ей руки.

В те первые сентябрьские дни родные Тарковского находились в Игнатьеве. Сообщение о наградах Венецианского кинофестиваля, о том, что Андрей получает Гран-при — «Золотого льва святого Марка», услышали по радио случайно. Мария Ивановна, по воспоминаниям Гордона, была, как всегда, спокойна и сдержанна, как будто ее никогда не покидала уверенность именно в таком исходе дела.

О реакции отца рассказывает киновед Ростислав Юренев, позвонивший Арсению Александровичу с поздравлениями.

— Значит, тебе понравилось то, что натворил мой мальчик? Да и мне, не скрою, тоже понравилось. Только боюсь, как бы ему не вышел боком этот лев, не оказался бы змием или драконом. Да и не загордился бы Андрей. Впрочем, ты знаешь, как меня всю

жизнь это самое «признание» обходило… Так пусть хоть ему…

Награда отозвалась квартирой — от Госкино. Однако *постоянное* место проживания Андрея так, кажется, и не определилось. И этот новый дом на улице Чкалова не обустроил он вполне. И похоже, не ощущал себя там дома. Он и в последние годы в Италии и Франции фактически *квартировал* … Вдова Тарковского Лариса Павловна получила квартиру на улице Моцарта в Париже уже после смерти мужа.

Уместно вспомнить здесь наблюдения киноведа Валентина Михалковича над развитием «мотива Дома», родного очага в творчестве двух таких разных режиссеров, как Тарковский и Алексей Герман, имеющих все же, на взгляд киноведа, «точку схода» в рамках названной темы. В их фильмах дома не только оберег, но и сами нуждаются в защите. Судьба их трагична. Дом в фильмах Тарковского выживает иначе, чем у Германа, — он перемешается взапредельность, покидая землю. «…Возвращая родной очаг к жизни, оба режиссера оказались счастливее своих героев. Их дома детства, пусть только лишь в видимых формах, возродила из небытия мощь производственной машины кинематографа. Герои же Тарковского и Германа оказались вынужденными довольствоваться или астральными телами домов, или надеждой…»[84]

Мститель – спаситель – жертва

Вспоминая Андрея сегодня не могу, отделаться от чувства нежности к этому мальчику, большеголовому, хрупкому, с торчащими во все стороны вихрами, грызущему ногти, живущему ощущением своей исключительности, гениальности, к этому замечательному вундеркинду. При всей своей зрелости он все равно навсегда останется для меня наивным ребенком, одинокостоящим среди распахнутого, пронизанного смертельными токами мира.

А. С. Михалков-Кончаловский

Сразу после венецианского триумфа — 30 сентября 1962 года — у Андрея рождается сын Арсений. Но отношения с женой разладились. Гораздо больше времени он посвящает встречам с товарищами по творческому цеху, с тем же Андреем Кончаловским, тесное общение с которым продолжалось примерно до середины 1960-х. Тарковский, как мы помним, временами попросту жил у Кончаловского уже при наличии семьи, ребенка. В эти годы творческая деятельность каждого из них, включая и «Рублева», конечно, подразумевала неизбежное сотрудничество, взаимопомощь. Так, Тарковский принимал участие в работе над сценарием первого большого фильма Кончаловского «Первый учитель». Некоторые другие сценарии для республиканских киностудий также создавались ими совместно: «Ташкент — город хлебный» (1968), «Конец атамана» (1971), «Лютый» (1974).

Друзья, конечно, не все время отдавали творческим забавам. Чаще всего их кинематографическая компания посвящала себя «вечерним бдениям» в кафе «Националь». Искусствовед Савва Ямщиков, консультант на «Андрее Рублеве», в позднейших воспоминаниях нежно называет это место, как было принято у завсегдатаев, «уголок». Именно в «уголке» он был приглашен к сотрудничеству на «Рублеве» тогда, когда сценарий еще не был закончен. Это было место, где собирался народ известный, звезды уже состоявшиеся и звезды будущие. Кончаловский вспоминает, например, как они вели серьезные беседы с классиками «Националя» Михаилом Светловым, Юрием Олешей.

«Андрей, когда выпивал, становился очень задиристым. Как-то на выходе из “Националя” мы наткнулись на какую-то компанию армян, Андрей стал задираться, замахнулся даже. Вступился Вадим Юсов, он был боксер. Началась драка, армянин врезал Вадиму, сломал ему нос. Тягаться в этом деле с армянином оказалось не просто: это был Енгибарян, чемпион мира в полулегком весе.

Вызвали милицию, нас с Андреем повели в отделение. Юсов нырнул куда-то в сторону — ему, с капающей из носа кровью, было лучше не маячить. Нас, в общем-то, скоро отпустили. Мы были просто выпивши, никакого другого криминала не было…»[85]

В этой среде нужно было соответственно одеваться. Приятели любили красивые вещи, хотя обеспечены были по-разному. Кончаловскому, по его воспоминаниям, приходилось фарцевать. Уже будучи человеком весьма зрелым, в рамках телешоу «Большая семья», где он предстал в начале 2010 года со всеми своими пятью дочерьми и двумя сыновьями, а также последней по

времени женой, Андрей Сергеевич рассматривал фото 1960-х, на котором был запечатлен вместе с Андреем Арсеньевичем, и вспоминал, что свитер крупной вязки на Тарковском именно он, Кончаловский, «сфарцевал» для друга.

Оглядываясь назад, Кончаловский находит в Андрее сходство со Скрябиным — и по творчеству, трудному своей новизной, и по задиристости, и по любви модно одеваться. В интонациях Андрея Сергеевича звучит нотка сострадания, отчасти запоздалого, к человеку, который был, на его взгляд, «нервным, нуждающимся в психологической поддержке, в круге обожателей, что говорит об известной душевной неуверенности»[86].

На одной из тех фотографий, которые рассматривал Кончаловский в январе 2010 года в студии Первого российского канала, были увековечены три советских лауреата (Тарковский, Кончаловский и Юлий Карасик) Венецианского кинофестиваля, дающие интервью в упомянутом кафе журналистке Соне Тадэ. Как всегда казалось Андрею Сергеевичу, во время этого интервью каждый из них «тянул одеяло на себя», «старался говорить исключительно о себе». Тарковского это злило. «Он такой и получился на фотографии: смотрит на меня зло-зло, очень раздраженно. Ясно же, что никакие не три лауреата были в Венеции, а один он. Он — реальный победитель всего на свете, он — автор выдающейся картины, произведшей фурор во всей Европе. Так на деле и было»[87].

Андрей Тарковский уже в раннюю пору его художнической деятельности, вероятно, чувствовал жертвенную тяжесть возложенного на него дара. Такое творческое самочувствие проявлялось в беззаветных сражениях за каждое свое детище; в самозабвенной тяге к духовному полету, к приятию ответственности за мироздание, которой жили все его герои – даже маленький скрипач Саша из «Катка».

Из его упрямства и еще не вполне осознанных принципов как он сам говорил, выросло «Иваново детство», герой которого так же безоглядно, как и его создатель, верен своему жертвенному призванию — с этого пути его не свернуть. И несмотря на то, что он «в заботах суетного света был малодушно погружен», его призвание (призванность?) настойчиво требовало превратить каждое мгновение существования в этический поступок с последующей неизбежностью «священной жертвы». Вот что было мучительно, выбивало из колеи…

Творческие принципы режиссера, формировавшиеся в годы сотрудничества с Кончаловским, включая анализ восьмимесячной работы над «Ивановым детством», к 1963 году приобрели четкие контуры. Эти принципы Тарковский изложил в своем первом

большом публичном выступлении в 1964 году[88] и с ними подступил к съемкам картины об Андрее Рублеве.

Суть приобретенного опыта состояла в следующем. Эмоционально сдержанный, протокольный стиль рассказа Богомолова «Иван» не был близок режиссеру. Поразила прежде всего судьба героя, прослеженная вплоть до его смерти. Смерть Ивана приобретала особый смысл, поскольку устанавливала безжалостный предел жизни героя. Жизнь Ивана исчерпывалась его военным подвигом, усиливая трагический пафос происходящего. «Исчерпанность» эта и подействовала в первую очередь на режиссера, поскольку *«снеожиданной силой заставляй почувствовать и понять противоестественность войны»* . Пожалуй, не только войны, но и самой человеческой жизни, обреченной на небытие.

Задело также то, что прямо следовало из особенностей прозы писателей военного поколения. В рассказе не было сражений, подвигов, героики разведок. Материал — пауза между двумя разведками. Но наполненная напряженностью, напоминающей режиссеру оцепеневшее напряжение до отказа закрученной патефонной пружины. Не поэтому ли в дело возникает патефон, который налаживает Катасоныч, закручивает его пружину? Но ему так и не удастся услышать звучание исправленного механизма. Разведчик Катасонов гибнет. Не дослушают Шаляпина и другие персонажи фильма – помешает война.

И, наконец, Тарковского чрезвычайно взволновал характер Ивана, сдвинутый войной со своей нормальной оси. Все, что свойственно возрасту Ивана, безвозвратно ушло из его жизни. А за счет всего потерянного — приобретенное как злой дар войны сконцентрировалось в нем и напряглось. *«Такой характер мне близок и интересен… В неразвивающемся, как бы статичном характере напряжение страсти обретает максимальную остроту и проявляется более наглядно и убедительно, нем в условиях постепенных изменений. В силу такого рода пристрастий я и люблю Ф. М. Достоевского. Меня больше интересуют характеры внешне статичные, а внутренне напряженные энергией овладевшей ими страсти»*[89].

Опоры, «выведенные» режиссером из рассказа, определили направление экранизации. В противовес «протокольной прозе» Богомолова сюжет фильма крепили *«поэтические связи»* . Что бы Тарковский ни говорил о своем отношении к пресловутому «поэтическому кино», такому способу формирования сюжета он уже не изменит никогда. В чем его суть? *«Поэтическая форма связей»* призвана обнажить нелинейную логику мышления героя и в то же время активизировать зрителя, сделать его соучастником

самостоятельного познания жизни. А это означает, что зритель принужден *«по частям восстанавливать целое и домысливать больше, чем сказано буквально»* . Так он становится на одну доску с художником, включаясь в процессе восприятия в сотворчество.

Действие того, что Тарковский называет *«поэтической логикой»*, напоминает механизмы возникновения события в самой жизни. В жизни нас часто поражает несоответствие между смыслом происходящего и мизансценой. Потрясает нелепость жизненной мизансцены. Но за этой нелепостью скрывается огромный смысл, который и придает мизансцене особую убедительность. Вот эту странную, подчас абсурдную на первый взгляд логику жизни и должен воспроизводить в *«поэтических связях»* сюжета художник.

В качестве примера гениально выстроенной мизансцены, обнаруживающей потрясающую правду характеров, Тарковский приводит сцену из романа Достоевского «Идиот». Рогожин и Мышкин сидят напротив друг друга, касаясь коленями, а за ширмой скрыт труп любимой ими женщины — Настасьи Филипповны. Внешняя нелепость и бессмысленность мизансцены тем не менее обнаруживает абсолютную правду внутреннего состояния героев.

Уже тогда можно было увидеть, как из его рассуждений вырастает образ будущей киноисповеди — «Зеркало». А это означает, что и художественный метод, и идейно-нравственный пафос его кинематографа в существе своем не претерпевали качественных изменений в процессе становления.

Память, пишет он, *«требует определенной обработки, прежде чем она станет основой художественного восстановления прошлого»*. Важно сохранить ту особенную чувственную атмосферу, которую пробуждает в нас прошлое. *«Ведь огромная разница между тем, как ты представляешь себе дом, в котором родился и который не видел уже много лет, и непосредственным созерцанием этого дома через огромный промежуток времени»* . Опираясь на «поэтические связи» памяти, *«можно разработать весьма своеобразный принцип, который послужил бы основой для создания в высшей степени интересного фильма. Логика событий, поступков и поведения героя в нем будет внешне нарушена. Это будет рассказ о мыслях героя, его воспоминаниях, мечтах. И тогда, даже не показывая его самого, вернее, не показывая его так, как это принято в фильмах с традиционной драматургией, можно достигнуть выражения огромного смысла, изображения своеобразного характера и раскрытия внутреннего мира героя…»*

На этих принципах строится сюжет «Зеркала». Они же дают о себе знать и в «Рублеве». Развивающиеся в фильме события как бы

оттесняют героя-созерцателя, но в то же время и обнаруживают логику его мыслей, переживаний, овнешняют его внутренний мир, а точнее сказать, его *внутреннюю речь* .

Фильм «Иваново детство», уже получивший призы на многих международных кинофестивалях, в кинематографически культурной среде воспринимался, как и все картины Тарковского, в резко контрастных оценках. Но определяющее качество его кинематографа угадывалось как в отрицательных, так и в положительных откликах на фильм. Главным образом речь шла о приятии или неприятии героя, духовно изувеченного войной, о приятии или неприятии катастрофического мировидения автора, тяготеющего к притче и проповеди.

Одна из первых серьезных рецензий в отечественной прессе на фильм Тарковского принадлежала киноведу Нее Зоркой. Она носила название «Черное дерево у реки»[90]. Критик безоговорочно приняла апокалипсическую образность картины и определила пафос ленты как исповедь целого поколения, к которому принадлежал не Богомолов, а именно Тарковский. Она назвала «Иваново детство» «словом о войне сверстников героя, переживших ее примерно в том же возрасте, что и Иван».

Действительно, Андрей Тарковский говорил о своем поколении как о поколении детей войны. Что связывало, цементировало в поколение тех, чье детство захватила война? Ожидание и страх, вера и голод. Дети жили письмами от отцов, недолгими их побывками. Дети войны рано узнали горе, безотцовщину, которая обернулась инфантильностью в двадцать лет. *«Мы* , — говорил режиссер, — *на всю жизнь запомнили ощущение тошнотворной пустоты в том месте, где совсем недавно помещалась надежда»*.

В феномене поколения кроется автобиографичность и предыдущей картины, где не только маленький герой наделен биографическими чертами автора, но ими наделен и рабочий Сергей как человек поколения Тарковского. Отсюда и его внимание к ребенку, и тревога за него, и степень духовной сосредоточенности.

Травма, нанесенная войной этому поколению, должна была особым образом резонировать в содержании художественного высказывания, ставшего реакцией на эту травму.

В резкой полярности миров («планов»), столкнувшихся в «Ивановом детстве», откликнулся катастрофический переход наивного детского мировидения из света — в тьму. Детству неоткуда было почерпнуть опыт переживания столь резкого перехода. Вот почему среди «искаженной, изуродованной натуры»

ребенок, ненавидящий войну, становится, по определению критика, «рыцарем, ревнителем и олицетворением ее жестокого закона».

Особенность мировидения Ивана в том, что у него и нет другой реальности, нежели противоестественная реальность войны, которую он видит сквозь детские мечтательные сны, напоминающие весенние фантазии Саши из «Катка». Сны же не реальность, а только утопическая надежда на возвращение гармонии в мир. На их фоне и оценивает Иван то, что имеет в наличности.

Он не может привыкнуть к катастрофически надломленному миру, согласиться с ним как со временем и местом своего существования. Остальные персонажи картины свыклись с происходящим. Иван не принимает взрослого компромисса с войной, чему неизбежно подчиняется обыкновенный человек. Вероятно, и сам автор отвергает такой компромисс с «ошибочен» реальностью, во всяком случае, в художественном мире, им созданном. Отсюда *обвинительно-проповеднический* пафос картины как протест в адрес тех, кто соглашается с противоестественным бытием «ошибочного» мира.

Право на такое обвинение объявляет финал. Здесь «ошибочная» реальность в образе «черного дерева» *торжествует*, пресекая мечтательный полет детского сна. А это означает, по Тарковскому, что мир неблагополучен в *истоках*. Художник, настойчиво взывающий к воображаемой им гармонии, не находит ее прежде в самом себе. Вот и начало переживания «личного Апокалипсиса» в кинематографе Андрея Тарковского.

И с этой точки зрения главный герой картины – жертва. Так полагал и Сартр, высоко оценивший картину Тарковского. Но мы бы уточнили:*жертва добровольная* . Иван почти сознательно готовится к самопожертвованию, а иначе в «ошибочном» мире и невозможно, поскольку оборваны нити, связующие его с материнской гармонией мироздания.

Вот почему справедливо утверждение, что путь Ивана к самопожертвованию превращается не в месть за мертвую мать, а *в защиту живой матери*[91]. Материнскому началу грозит уничтожением война. На его защиту – в мироздании – встает воплощенная Жизнь, то есть ребенок. Но Иван не может победить, поскольку настоящий его противник – Смерть. Именно поэтому на гравюре Дюрера он узнает соответствующего всадника как хорошо знакомую ему фигуру. Фильм Тарковского действительно можно толковать как «ужас бесконечно любящего существа перед лицом смерти того, кого оно любит, и его яростное и безнадежное сопротивление этой неизбежности»[92].

По прошествии лет в картине Тарковского все более ясно прочитывается притчевая всеобъемность почувствованной им катастрофы. Иногда и героев Тарковского, и их создателя воспринимают как абсолютных сирот в земном бытии, где их собственное духовное отцовство не может найти воплощения.

И остается миссия пришельцев-проповедников, неуклонно шествующих к своей Голгофе.

Название фильма Андрея Тарковского, «подсказанное» стихами отца, житийное. Но житие нового святого исчерпывается детством. Иванова ива — «житийное» древо уплывающее белой лодкой памяти по реке времени в стихах, а в фильме обернувшееся деревом смерти.

Защитник матери обретает ее в видениях вместе с природой, живущей с матерью в родстве. Но в сюжете фильма, кажется, отсутствует отец. Где же он? Почему его нет даже и в снах мальчика? Нет, режиссер о нем не забыл. Но в этой, сновидческой, части отец принципиально невозможен.

Отцы есть в картине, но их взяла война. Они — в реальном, так сказать, пласте сюжета: Гальцев, Холин, Катасоныч, Грязнов. Они претендуют на отцовскую роль, но — после войны. Поэтому осиротевшим, без отца, остается не только сын, но осиротевшей, без мужа, остается и мать. Для автора это факт личной биографии.

Отметим попутно, что все мужчины фильма — и это перешло из прозы Богомолова, как вообще из прозы военного поколения — переживают чувство вины перед тем (теми), кого они призваны защищать и оберегать и кто, трагически преобразившись, теперь сам надевает мужские одежды воина.

Материнское начало в этом и последующих фильмах Тарковского рифмуется с жизнепорождающим лоном природы. Оно всегда оберег, защита для дитяти. В видениях героя природа — мать — изначальная гармония, исток бытия, мерило всего, что является в сменяющей сны реальности. Сны — мир наивной детской утопии, неистребимо живущей в герое и постоянно подвергающейся опасности уничтожения как раз из-за отсутствия отца. Мир, куда влечет вернуться, чтобы никогда его не покидать. И в этой ситуации герой фатально становится защитником матери в противостоянии Смерти. Иван берет на себя противоестественную для ребенка отцовскую ношу. Это шаг к жертве. Мужское, отцовское духовное начато переполняет и разрывает тщедушное тело ребенка. Взваливший на себя отцовскую ношу, он обречен. И возникает мысль о ребенке, до срока выпушенном из материнской утробы, недоношенном, покинувшем уютные воды чрева матери — из-за

противоестественности мира, этого дитятю встречающего.

Но разве мужчины, которые в таком разнообразии и многолюдстве окружают Ивана, не защитники, не рыцари, не герои? Сюжет картины Тарковского подчинен абсолютно условной, но неотвратимой логике. В *таком* сюжете, кроме *дитяти*, некому взвалить на свои плечи груз нравственной ответственности за исправление «ошибочного мира». Ему одному дано пережить «личный Апокалипсис» и освоить жертвенную роль человека в этом мире. Он и спасающийся, и спаситель. Он защитник единства мироздания, воплощенного в образах матери и природы. Здесь есть предчувствие гамлетовского комплекса.

Герою «Иванова детства» хотелось бы раствориться в мире своих видений, как в материнской утробе. Но каждый раз он должен возвращаться в реальность бесконечной войны, пробужденный ужасом уничтожения сновидческой утопии. Этот ужас подобен, может быть, тому, с которым дитя является на свет из материнского лона. И каждый раз после такого пробуждения он обречен идти путем защитника и жертвы.

Что же такое та реальность, которая угрожает исходной утопии? И реальность ли это — в фактическом, так сказать, смысле? И у Богомолова, и у Тарковского во внешней фабуле это – война. Но фильм требует, что видно и из него самого, и из отзывов на него, более расширенного толкования. Если и война то непрекращающаяся, в состоянии которой всегда пребывает человечество. Отсюда и насыщенность изображения экспрессивной эсхатологической символикой, акцентированной графикой А. Дюрера.

Мир войны в фильме так же вечен, как и мир сновидческои утопии, а поэтому — непобедим. Герой Тарковского обречен находиться на границе миров, мучительно переживая свою пограничность. Таков этот герой не только в «Ивановом детстве», но и во всех последующих картинах Тарковского. Его маргинальность, близкая героям Достоевского, влечет и захватывает художника, поскольку является его собственным душевным энергетическим двигателем.

Возможно, Тарковский во всем и всегда жил внутренним противостоянием мечты об утопической гармонии мира и неистребимым ужасом перед ее очевидным (для него) уничтожением. Режиссер едва ли не с первой картины состоит в непреходящем сражении со всем, что вне его мечтательной утопии. И чем далее, тем острее переживает он эту внешнюю агрессию, часто, может быть, и мнимую. Фанатично растит в себе комплекс воина-самурая, миру этому непреклонно противостоящего, всегда готового к смерти.

Представитель поколения «детей войны», он видит свое прошлое как время недоданной или отнятой естественной радости жить в мире и в семье. В этой расправе времени с их поколением художник видит коренную несправедливость истории человечества. Поэтому с самого первого фильма Тарковский превращает творческое пространство своей жизни (как и саму жизнь в целом) в своеобразный ринг для схватки с враждебным по отношению лично к нему миром.

Вместе с тем и люди, близкие к Андрею, и его сестра говорят о нем как о человеке живом, веселом, окруженном друзьями. Но тут же приходят на память и конфликты с любимой им матерью в отроческую и юношескую пору, и школьное фрондерство, и готовность противостоять агрессии улицы, и внешнюю не беспричинную тоску, отгороженность от окружения в таежной экспедиции. Похоже, в молодом Андрее всегда пребывал покоривший его герой «Подростка» «не князь» Долгоруков, возможно, никогда и не оставлявший внутренний мир Тарковского.

Бывший сокурсник Андрея, режиссер Александр Митта, рассказывая, как ломала и ожесточала художников кино советская реальность, вспоминает и о Тарковском — с его точки зрения, образце противостояния бюрократии от искусства. Тарковский потрясал выдержкой, по тем временам совершенно невероятной, начиная с «Катка и скрипки». Митта и по прошествии десятилетий не может скрыть восхищения, отчасти напоминающего чувства мужского окружения Ивана в фильме Андрея Арсеньевича: «У него был железный характер… Невероятно сильный характер! Но никакого характера не могло тогда хватить!..»[93]

Однако это почти маниакальное упорство обернулось едва ли не нравственным поражением для самого художника. «Во что он постепенно превратился на наших глазах? Все восторженно твердят: “Тарковский! Тарковский!”, но никто не говорит о том превращении, которое с ним произошло. Ведь не только я помню его общительным, милым, интеллигентным молодым человеком, каким он был во ВГИКе, — прелестным, открытым, нежным юношей. А завершал он свой путь наглухо закрытым, озлобленным фанатом, готовым ненавидеть всех и вся. У него просто в кровь вошло, что все препятствуют его замыслу, ото всех надо обороняться. Он невольно обрек себя на жизнь в мрачной пустыне одиночества, не любя никого, кроме самых наглых холуев, которые умели просочиться к нему. Иссушающая пустыня ненависти — в ней он жил и от нее, от этой пустыни, попытался убежать. Ни от чего другого! Не от Ермаша же он убегал, в самом

деле, а оттого одиночества, от той пустыни, от того мрачного склепа, который он создал вокруг себя, чтобы защищать и охранять свои замыслы. И это я могу понять. Тарковский, конечно, подвергался гораздо большей агрессии со стороны начальства, чем, например, я или другие, менее способные люди. И тем скорее, тем страшнее деформировался его характер…»[94]

Можно привести и другое свидетельство — писателя Лазаря Лазарева, бывшего редактором на «Рублеве», «Солярисе», «Зеркале». Впервые он увидел Тарковского после «Иванова детства», в ЦДЛ, в большой компании молодых людей, лихо отплясывающих твист. Причем особым темпераментом, изяществом и органичным артистизмом выделялся как раз Тарковский. Последние же встречи происходили в эпоху «Сталкера» — «раз от разу Андрей становился каким-то все озабоченным и угрюмым, все больше уходил в себя»[95], отчего Лазарев сделал вывод: живется ему несладко.

Но после триумфа в Венеции он вернулся на родину счастливым! Тогда и встретил его Владимир Богомолов, продвигав теплым сентябрьским днем от телеграфа к Моссовету. Идет, вдруг сзади кто-то закрывает его глаза ладонями. Поворачивается — Тарковский и Юсов…

– Вот видишь, а ты боялась! — говорит, широко улыбаясь, Андрей.

Этой фразой из повести Богомолова они часто шутливо перебрасывались. А потом она стала любимой у Тарковского. Он улыбается и приглашает отметить победу.

– Всегда пожалуйста, — отвечает Богомолов также фразой одного из персонажей повести.

И вечером они отправляются в «Арагви»: Тарковский Юсов, Богомолов, художник картины Евгений Черняев. Позднее к ним присоединяются Шпаликов с Хуциевым, только что закончившим «Заставу Ильича»…

Они пьют и закусывают, и Андрей произносит тосты в честь сидящих за этим столом, за фильм Хуциева… «Эта картина сильнее нашего фильма!» — благосклонно утверждает он в приливе счастливой любви к миру и к тем, кто сейчас рядом, кто разделяет радость его взлета.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ГЛАВА ПЕРВАЯ. НАЧАЛА И ПУТИ, ИЛИ СТРАСТИ ПО АНДРЕЮ. 1962-1971

«Где тебя сегодня нет? На Большом Каретном…». 1962-1969

Помнишь ли, товарищ, этот дом?
В. Высоцкий. 1962

Герой наш на самом деле был счастлив в эпоху венецианской победы. Валентина Малявина рассказывала, как зимой триумфального года, вроде бы после поездки с фильмом в США, он на даче у Михалковых упал в сугроб в позе распятия и произнес: «Я счастлив!» 1963-й прошел в поездках. Вместе с Малявиной были в Индии, на Цейлоне. Вернулись в конце декабря, накануне новогодних праздников…

А задержись счастливое время еще на пять—десять лет, скажем? Что бы создал художник с его катастрофическим мировидением, живя в СССР? Ну, пусть и не в СССР? Время ставит художнику условия? А художник? Не противопоставляет ли он, свято веря в Призванность, бескомпромиссно «признанные над собой законы» любому времени и любому своему человеческому окружению? Не зря же киновед В. Михалкович назвал Тарковского «художником, живущим вопреки времени»[96].

В эпоху «Рублева» Андрей мало общается с родственниками. «С ними, — поясняет Александр Гордон, — ему было скучно и неинтересно. Ему казалось, что он теряет драгоценное время жизни… Успехи, знаменитые друзья, любовь к искусству и само творчество увлекли его. И было ему не до родных, даже самых близких. И я, и Марина оказались на обочине интересов, вне его круга. Мешало общению с родными и то сладкое женское добавление, без которого не обходятся интересные компании, от чего Андрей, по моральным соображениям, меня, как мужа своей сестры, оберегал…»[97].

Какое-то время после переезда на новую квартиру Ирма Рауш вспоминает еще как счастливое. Собственные квартиры были тогда у немногих из друзей-приятелей молодой семьи, поэтому чаще всего собирались у Тарковских. Традиционно для интеллигенции той поры выпивали на кухне, читали стихи, пели

под гитару. Пел и Андрей, которого, кстати, считают автором популярного в свое время полублатного романса «Когда с тобой мы встретились, черемуха цвела…». Говорят, сам Арсений Александрович, познакомившись с этим текстом, внес в него свою правку…

Часто здесь бывал Шукшин. Тоже пел. Выступал и Шпаликов. Гостевали Александр Мишарин, будущий соавтор Андрея по сценарию «Зеркала», Фридрих Горенштейн, соавтор сценария «Соляриса». На этой кухне Белла Ахмадулина, сразу покорившая Шукшина, снявшего ее в своем первом большом фильме, читала свои стихи. Именно на этой квартире случилась знаменитая драка-спор Шукшина и Евтушенко, которую Евгений Александрович воспел в стихах на смерть Василия Макаровича.

Другим местом встречи друзей Андрея и Ирмы было Абрамцево, где жили Алексей и Карина Шмариновы, с которыми Андрея познакомил Мишарин. В этот же круг входили поэт Леонид Завальнюк, сестры Арбузовы, дочери известного драматурга, актриса Татьяна Лаврова. Другие не менее известные люди.

Алексей Шмаринов — художник, иллюстратор. Карина — актриса. Хотя и познакомились уже после «Иванова детства», но встречались еще во времена одесской практики Тарковских. Кстати говоря, Тарковский собирался снимать Алексея в роли «мужицкого Христа» в своем «Рублеве»…

В Абрамцеве в течение двух лет снималась дача для сына Тарковских Арсения и матери Ирмы, «сосватанная» Алексеем и Кариной. Старый деревянный дом когда-то принадлежал живописцу и искусствоведу И. Э. Грабарю, который, между прочим, возглавлял в свое время специальную государственную комиссию по разыскиванию после 1917 года фресок и икон Рублева. Второй этаж дачи Игоря Грабаря в период проживания там Тарковских занимал сын художника. Первый, с большой террасой и выходом в яблоневый сад, заселяли Андрей и Ирма.

Мы не случайно вспомнили об Абрамцеве. Эти места запечатлелись в Андрее со времен его послевоенного детства. Оставили след в душе и те годы, о которых вспоминает его первая жена. Через несколько лет после их расставания, когда Андрей почти перестал общаться со старыми друзьями, однажды, уже в конце 1970-х, зимним вечером он постучал в окно дачи Шмариновых. Вошел, как и раньше, запросто, без объяснения позднего визита. Сел среди бывших у Шмариновых гостей. Андрей, как вспоминает Алексей уже в 1990 году, обладал способностью демонстративно не замечать людей, которые в данный момент ему были неинтересны. Тогда он был в хорошем

настроении и склонен к общению. Заночевал. Утром отправились на прогулку по зимнему лесу. Во время прогулки вдруг увидели за деревьями мышкующую лису. Тихо стояли, боясь спугнуть: ярко-рыжая лиса на белом снегу, увлеченная охотой. Об этой прогулке и о «рыжей красавице среди снежной белизны» как чуде вспоминал потом Алексей. Может быть, это «чудо» и было толчком к загадочному замыслу режиссера «Двое видели лису», который Лейла Александер-Гарретт, переводчик и ассистент Тарковского на последнем его фильме, считаете далеким предком «Жертвоприношения»?

…Прощаясь в последнюю встречу перед отъездом Тарковского за рубеж, Алексей и Андрей «не обещали друг другу венчной дружбы». «…Андрей, несомненно, осознавая ту высокую миссию, которую он нес в этом мире, не имел времени да и душевных сил на дружбу, не был наделен ангельскими добродетелями, которыми теперь порой награждают его “многочисленные бывшие друзья". Был целеустремленным в призвании и порой жестким к близким»[98].

К 1964 году, когда сценарий о Рублеве, написанный Тарковским и Кончаловским на даче Михалковых, уже опубликовали в «Искусстве кино» и на «Мосфильме» картину включили в план, отношения в семье стали резко меняться.

В это время в кругу Тарковского, с легкой руки Шукшина, кажется, появился Артур Макаров (будущий Бульдя из фильма Василия Макаровича «Калина красная»), намеревавшийся набить морду «этому гению», то есть Андрею. Однако дело обернулось дружбой. Артур был из компании Левона Кочаряна с Большого Каретного. Приемный сын режиссера Сергея Герасимова и актрисы Тамары Макаровой, ее племянник, он окончил Литературный институт, писал прозу, сценарии. Артур Макаров стал почти легендарной фигурой после своей гибели в 1995 году. Человек авантюрного склада, завзятый охотник, он ввязался в какие-то «алмазные» дела. Его нашли мертвым со следами от нескольких ножевых ранений.

Человек этот вызывал разные оценки у тех, кто до него был близок к Андрею. Чаще – отрицательные. По воспоминаниям Кончаловского, Артур появился в жизни Тарковского после талантливого критика и искусствоведа Алексея Гастева. В восприятии Андрея Сергеевича Макаров был «воплощением российского ницшеанства», что-то вроде «местного фашизма». А поскольку сам Кончаловский был «маменькиным сынком», он огорченно воспринимал то, что происходило в это время с его другом. Савва Ямщиков называет Макарова «самым страшным»

явлением в кругу Тарковского.

В компанию на Большом Каретном Андрей приходил вначале с Ирмой. Ей это явно мужское сообщество было не по душе. Женщины, рассказывает Рауш, допускались избирательно, если смогли заслужить звание «шалавы». Оно считалось почетным. Это было нечто вроде «клубного» мужского союза. Со своими правилами дружбы, преданности, а при надобности и защиты. Андрей «был очарован новыми друзьями». А в ходе застолья Ирма могла услышать из уст Артура: «Андрей — ты гений! А гений должен быть свободным, делать все, что пожелает. Дело женщины — служить мужчине. А твоя жена плохо тебе служит да еще с критикой выступает!» К этому времени, вспоминает Рауш, их дом опустел, новые друзья «не монтировались» со старыми, с которыми она продолжала «дружить и частенько уходила к ним, если в доме появлялся Артур с компанией Андрея это злило. Как бы то ни было, — продолжает Ирма, — в наших с Андреем отношениях стал нарастать разлад»[99].

А. Гордон, побывавший на Большом Каретном, в свою очередь, развивает тему тяги Тарковского к «вещам запретным, выходящим за круг интересов так называемого культурного человека». Он видит здесь своеобразную игру в «мачизм», в которую Тарковский включился «со свойственной ему безоглядностью и страстностью».

Может быть, «мужской клуб» на Большом Каретном пробудил в Тарковском память об уличной стихии, поскольку сам «клуб» вырос из братства улицы. Сообщество оформилось с появлением Левона Кочаряна в качестве супруга Инны Крижевской, которая издавна здесь проживала. Кроме Высоцкого, Тарковского, Шукшина бывали здесь ставшие потом хорошо известными в стране режиссер Эдмонд Кеосаян, дипломат Виктор Суходрев, поэт Григорий Поженян, актеры Олег Стриженов, Вячеслав Абдулов, Георгий Епифанцев, другие. На самом деле Большой Каретный объединял очень разных людей, порой вовсе не относящихся к творческим профессиям. Были здесь и те, кого называли тогда «блатными». Персональных дружб не было, культивировались общие дружеские отношения. Квартира Кочаряна — Крижевской для тех, кто бывал в ней постоянно, стала общим домом.

Левон Суренович Кочарян, сын известного актера, окончил юридический факультет МГУ. Недолго поработав юристом, ушел в кино и стал, по общему мнению, прекрасным вторым режиссером. Свой единственный самостоятельный фильм «Один шанс из тысячи» он снял по сценарию Макарова и Тарковского. Фильм и замысливался как «предприятие друзей». Вскоре после

завершения этой работы Левон Кочарян скончался от рака.

Личность Кочаряна, судя по воспоминаниям о нем, не могла не привлекать, в том числе и такого человека, каким был Андрей Тарковский. Он знал литературу и кино, пел, играл на гитаре, был боксером. Любил удивлять людей. Выпивал, например, бокал шампанского и закусывал фужером. Жевал бритвы, прокалывал щеку иголкой. Не было профессии или ремесла, которыми бы он не смог овладеть. А главное, утверждали люди его круга, уникальность его личности проявлялась прежде всего в умении дружить, выслушать и понять друга. Поэтому к нему и тянулись.

Макаров прямо говорит о том, что в их взрослое бытие перекочевала атмосфера улицы первого послевоенного десятилетия, воспринявшая «блатные веяния». Уличные законы были жесткими и сводились к следующему: держать слово, не трусить, не продавать своих. Они накладывали свой отпечаток на поведение и судьбу тех, кто по этим законам жил. К тому же следование кодексу улицы намекало на некую свободу, неведомую тем, кто находился за пределами этих правил. Может быть, как раз такая свобода особенно ценилась Андреем Тарковским. Но более всего, думаем мы, привлекало ощущение мужской силы, пренебрегающей опасностями жизненных стихий и диктующей свои правила.

«Крепкая была компания, – удовлетворенно отмечай Макаров, — с очень суровым отбором… культ силы в нашей компании наличествовал постоянно…»[100]

Драматург Михаил Рощин рассказывал, как после демонстрации в Доме кино «Андрея Рублева» кто-то из весьма известных актеров в присутствии Макарова уж очень нехорошо отозвался о фильме. Артур Сергеевич тотчас же пригласил хулителя в мужской туалет, где и учинил над ним расправу.

Тарковский в этом братстве прижился не сразу, поскольку был человеком закрытым, никого близко к себе не подпускал. На поверхности общения была изысканная, холодная вежливость. Тем не менее, по воспоминаниям Макарова, Тарковский то ли в шутку, а скорее всего всерьез, предлагал членам компании, когда разбогатеют, создать в деревне «дом-яйцо», чтобы там жили все и не было бы чужих людей…

Во времена, когда после «закрытия» фильма о Рублеве Тарковский находился в довольно стесненных обстоятельствах, им и Артуром были написаны несколько сценариев. Среди прочего существовала, например, их заявка на сценарий «Пожар», в фильме по которому предполагал сниматься Высоцкий. По одному из сценариев, как мы уже говорили, был поставлен Левоном Кочаряном боевик из времен Отечественной войны 1941

—1945 годов «Один шанс из тысячи».

Характерный эскиз к портрету Тарковского-профессионала находим в воспоминаниях Макарова о съемках «Шанса», где Андрей Арсеньевич был и художественным руководителем. Артур Сергеевич отмечает необыкновенную ревностность Тарковского. При первом же знакомстве с группой Андрей Арсеньевич заметил: *«Дорогие товарищи, сегодня я наблюдал работу вашей группы. Она омерзительна. Во-первых, посмотрите, как вы одеты. Ну, жарко, конечно… Но ни Лев Суренович, ни я, ни Артур Сергеевич не ходим ни в майках, ни в расстегнутых рубахах. Мы все в костюмах. Мы достаточно знакомы друг с другом, но на работе не обращаемся друг к другу"Лева", или "Андрюша"или "Артур ", а только по имени и отчеству. Вследующий раз, когда явитесь на работу, будьте любезны соответственно друг к другу относиться. Это ведь не только ваше отношение друг к другу, это отношение к работе»*.

Нам кажется слишком уж демонстративной такая требовательная строгость, даже если учесть, что искусство для Андрея Арсеньевича было не игрой, не ремеслом, а почти религиозным служением. Обстановка работы над «Шансом» как раз и напоминала скорее капустник, чем обряд высокого творчества, начиная с того момента, когда Макаров и Тарковский на квартире у Кочаряна сочиняли сценарий, и заканчивая самими съемками в Ялте, где собрались многие из старожилов Большого Каретного, снимались в картине. Наведывались туда на теплоходе «Грузия», капитаном которого был опять же близкий сообществу человек Анатолий Гарагуля, Высоцкий и Марина Влади по пути из Одессы в Сухуми. Да и сам фильм в сюжете своем похож на капустник по причине его содержательной необязательности и композиционной расслабленности, даже, можно было бы сказать, неряшливости. Создается впечатление, что его делали люди, всецело посвятившие себя пляжному отдыху и попутно, чтобы как-то развлечься, занявшиеся съемками боевика. Картина не стала хоть сколько-нибудь заметным явлением в кино тех лет. Как же так, удивляемся мы, почему фильм, созданный одаренными и профессионально уже достаточно опытными людьми, выглядит неуверенной ученической работой прежде всего в рамках своего жанра? Может быть, сказалось состояние самого Кочаряна, который уже во время съемок был серьезно болен и знал о скором исходе? Во всяком случае, Тарковский с Кочаряном незадолго до смерти последнего разошлись, поскольку были не удовлетворены результатами своей, по горько-ироничному выражению первого, «могучей совместной деятельности».

На самом деле у Тарковского, авторитетно, как это ему было

присуще, взявшего бразды правления фильмом в свои руки, отсутствовал живой интерес к «жанровому кино», о чем он и сам не однажды заявлял. Однако речь, может быть, должна идти не столько о сознательном пренебрежении «чистым жанром», которое исповедовал режиссер, сколько о том, что он просто не умел делать такое кино, не умел, подобно, скажем, Феллини, отдаваться увлекательной «киношной» игре. «Шанс» получился на удивление растянутым и даже скучным фильмом. В иные моменты картина скатывается к самопародии, никак на нее не рассчитывая.

Фильм вышел на экраны в 1969 году. А годом позднее Левон Кочарян скончался. Это был рубеж, завершивший ту часть жизни Андрея, которая связывала его с Большим Каретным. Он довольно глубоко переживал это, тем более что явление смерти для Тарковского было всегда слишком значимо, пугающе значимо. В письме от 14 сентября 1970 года своему украинскому приятелю Ю. В. Зарубе (1914—1973), главному редактору сценарно-редакционной коллегии Госкино УССР, Тарковский сообщает:

«Вчера ночью умер Лева Кочарян. Я понимаю, рак! Он долго мучился. Сравнительно долго, так как сознательно не хотел чувствовать себя умирающим – много пил и вел вполне напряженный образ жизни в конце. Но, видимо, был прав по-своему все-таки.

Это ужасно, но, тем не менее, он умер. Такой жизнелюб, веселый и здоровый человек.

Перед смертью он весил 70 килограммов. Это Лева-то! И никого не хотел видеть. Ему мучительна была сама мысль о каком-то напряжении, связанном даже с общением.

И вот он умер»[101].

Бросается в глаза чрезвычайная взволнованность Андрея, тревожная растерянность. То и дело повторяются слова «умер», «смерть». Его как будто не отпускает печальное событие, к которому он прикипает с особой пристальностью. Им одолевает душевный неуют, чувство вины перед другом, с которым он разошелся, когда тот был болен. Примечательно, что Тарковский не хочет идти на похороны. На похоронах Кочаряна отсутствовал и Владимир Высоцкий, за что был сурово осужден приятелями с Большого Каретного. И не пошел он туда, поскольку похорон боялся.

Боялся похорон и Тарковский. Он вспоминает, как ему было жутко во время погребения бабушки Веры на Котляковском кладбище Москвы после ее кончины 21 октября 1966 года.

Душевная травма восходит, как это было и с почитаемым им Львом Толстым, к детским и отроческим годам Андрея. Не

случайно же в памяти пробуждается его первое посещение кладбища, когда скончалась вторая жена отца Антонина Александровна. Он запомнил ее тонкий, острый профиль и сильно напудренное лицо. А еще ранее, в 1944 году, когда он был в гостях у отца, пришел Лев Горнунг и сообщил: «Знаешь, Арсений. Мария Даниловна умерла». Похожая реплика, как мы помним, прозвучала уже из уст матери — в «Зеркале».

Отец был болен, вначале ничего не понял, потом заплакал, ведь речь шла о его матери. *«Отец ее очень редко видел. И тоже, кажется, стеснялся чего-то. Может быть, это семейное, вернее, фамильное? А может быть, я и ошибаюсь насчет отца и бабушки… Может быть, у них были совсем другие отношения, чем у меня и матери. Мать иногда говорила о том, что Арсений думаем только о себе, что он эгоист. Не знаю, права ли она… Обо мне она тоже имеет право сказать, что я эгоист…»*[102]

Размышляя об «инициационном мышлении» Тарковского, воплотившемся в сюжете его кинематографа, Д. Салынский полагает, что трудно понять этот строй произведений режиссере, если не пойти «на одно простое, но совершенно необходимое допущение, характерное для первобытного анимизма даже более, чем для развитых религий: *мы должны признать возможность бессмертия абсолютно достоверной*»[103]. (Выделено нами – В.Ф.) Но первобытному нашему предку такая способность давалась, поскольку он не выделял свою индивидуальность из «бессмертного» родового и природного тела. Он обеспечивался бессмертием только внутри бесконечного цикла воспроизводства всей своей многочисленной родовой семьи. Личностно ориентированному в мире существу сознательно (а не по вере) принять такую возможность можно только разве из слишком большой к себе любви, вот именно — из особого рода эгоизма. По убеждению Салынского, для Тарковского бессмертие было аксиомой, на которой строилась вся его логика, основа его реальности.

К моменту ухода из жизни Левона Кочаряна не только ослабевали связи Тарковского с братством Большого Каретного, но и окончательно распалась первая семья. После поездки в начале весны 1968 года с Александром Мишариным в Дом творчества «Репино» для работы над сценарием будущего «Зеркала» он уже к жене и сыну не вернулся. Какое-то время еще появлялся, но потом сказал, что ему тяжело бывать у них. Развод с Ирмой Рауш состоялся в июне 1970 года, когда Лариса Кизилова (в девичестве — Егоркина) сообщила Андрею, что ждет от него ребенка.

С Кизиловой-Егоркиной Андрей Арсеньевич знакомится на съемках «Рублева». Их связь тут же стала предметом всеобщего интереса, тем более что Лариса Павловна была неприкрыто откровенна в своих ухаживаниях. Как-то в один из приездов во Владимир на съемки «Рублева», в котором, напомним, она сыграла роль Дурочки, Ирма Рауш по обстановке номер Андрея и опять же демонстративному присутствию там Ларисы все и почувствовала, и поняла. Собственно, Лариса Павловна и рассчитывала на скандал, ожидаемый всей съемочной группой. Скандала, правда, не произошло…

Нет нужды в подробностях передавать творчески преображенное описание Ларисой Павловной первой романтической встречи с Андреем. Суть повествования, довольно растиражированного, в том, что это был судьбоносный промысел, что оба участника встречи тут же и почувствовали. Отношения Ларисы Павловны и Андрея, как они складывались на съемках «Рублева», и позднее, вплоть до смерти режиссера, в подробностях описаны киноведом Ольгой Сурковой в ее книжке «Тарковский и я». Книга носит запоздало обличительный характер как по отношению к Тарковскому, так и по отношению к его второй жене. Повествование приобретает часто откровенную скандальность. А образ Ларисы Кизиловой – демонизм «злого гения», высвободившего и закрепившего в быту Тарковского самые неприятные черты его характера. Справедливости ради нужно сказать, что этот портрет второй жены режиссера перекликается со свидетельствами многих мемуаристов, находящихся в разной степени близости к Тарковскому.

Ольга Суркова — дочь Евгения Суркова, в 1966— 1968 годах главного редактора сценарно-редакционной коллегии Госкино СССР, а в 1969—1982-м редактора журнала «Искусство кино». На съемки же «Рублева» она прибыла в качестве студентки–практикантки и скоро стала «первой подругой, помощницей и доверенным лицом» Ларисы Павловны, чем чрезвычайно гордилась, поскольку была убеждена в подвижнической страсти к Маэстро своей неожиданной подруги. Лариса окружала Андрея Арсеньевича бдительной заботой, обеспечивая прежде всего высококачественное меню. Организационные хлопоты ассистента режиссера были переложены на другие плечи. Готовить Кизилова, по общему признанию, умела, к тому же уважала застолья, обильные как по части питья, так и закуски.

В своей борьбе за Андрея Лариса Павловна была беспощадна со всеми, в том числе и с его былым окружением, включая и первую семью, и его родных.

Наблюдавшие совместное существование Ларисы и Андрея

сходятся на том, что она постепенно обрубала прошлые связи Тарковского с его родными, с друзьями-приятелями, в том числе и теми, которые собирались в свое время на Большом Каретном. Кончаловский, например, считает, что Лариса Павловна была источником «обожествления» и культа Тарковского. Именно она поссорила двух Андреев, уверяя мужа, что Кончаловский ему завидует.

Лариса была, казалось, воплощенным домашним оберегом, хозяйкой, хранительницей очага. Ее простонародное происхождение проступало во всем ее внешнем облике, воздействовавшем не только на Андрея, который особенно обожал веснушки на ее плечах, напоминавшие ему актрис Монику Витти и Лив Ульман, снимавшихся у его любимцев Антониони и Бергмана. Хозяйственная, неутомимая на первых порах в домашних делах, разве не должна была быть такая женщина оберегом для художника, в котором тот, незащищенный душевно, нуждался?

Примечательно, что даже те, кто не симпатизировал этой женщине, сходятся на том, что она по-своему оберегала, отгораживала Андрея от бесчисленных жизненных забот. По наблюдениям художника Шавката Абдусаламова, она напоминала ватное одеяло, сквозь которое с трудом до слуха ее мужа доходили какие-то внешние звуки, кроме признаний его гениальности. Кончаловский говорит о некой тепличной обстановке, в которой Лариса держала своего мужа, чтобы «не поддувало». Однако художнику как раз и нужно, чтобы «поддувало», заключает Андрей Сергеевич. Наталья Бондарчук, исполнительница главной роли в «Солярисе» Тарковского и его романтическое увлечение этого периода, считает, что Лариса заботилась об Андрее как «мамка, опекунша». А это было ему крайне необходимо, поскольку он принадлежал к тому типу мужчин, которые могут умереть с голоду у полного холодильника, настолько не приспособлены к быту.

Тему «простонародной Венеры» как музы гениального художника дворянского происхождения развивает в своих философско-культурологических книжках Николай Болдырев. Правда, самому ему с Ларисой Павловной, скончавшейся от рака в 1998 году, встречаться не довелось, но такое толкование убедительно укладывается в рамки его концепции мировидения и творчества режиссера.

Болдырев полагает, что Тарковскому для углубленного медитативно-художественного самопостижения необходим был отгороженный от внешних влияний стиль жизни, чему и способствовала Лариса Павловна, часто пренебрегая рамками

общепринятых моральных установок. Режиссер нисколько не заблуждался относительно того, кто есть его супруга на самом деле. Но именно такой, убежден культуролог, она и была ему нужна. Пожалуй, она действительно нужна была тому Тарковскому, которого всегда влекло в область низовую, природностихийную, в самых разных ее проявлениях, как в случае компании на Большом Каретном и приятельства с Артуром Макаровым. В этом смысле Макаров был одним из главных «оппонентов» Кизиловой. И если еще во времена «Рублева» Андрей с трепетом встречал друга, когда тот приезжал на съемки, то уже в 1970-м, после рождения младшего сына, он поминает «Арчика» совсем неласково. Он разоблачает его как очень слабого человека, предающего себя самого. «Слабый» — вот уничтожающий приговор тому, в ком еще недавно виделся образец мужской силы.

Андрея и Ларису Болдырев воспринимает в рамках оппозиции «природа — дух». Она — природа, а он — дух. Они и не схожи друг с другом, и тянутся друг к другу как две половины некого целого. Отсюда и ее право злоупотреблять ролью жены и музы, поскольку она неизбежный щит между трепетной психикой мужа и теми, кто «чаще всего просто транжирит время талантливого человека»[104]. Беда только, что сюда философ относит и слишком интимный круг близких знакомых, как кровно, так и духовно с художником связанных.

Николаю Болдыреву кажется, что лучшее в Кизиловой-Егоркиной было скрыто от публики. Ее положительные свойства брали начало на родине – в Авдотьинке Рязанской губернии. Андрей ценил в ней переданное от матери, «деревенской мудрой женщины Анны Семеновны Егоркиной, которую Тарковский не один раз письменно и устно называл самым духовным существом, которое когда-либо встречал» (Болдырев).

Странно только, что, всеми силами создавая «природный» домашний уют для мужа, Лариса Павловна так и не завершила этой самоотверженной работы. Напротив, к моменту ухода из жизни Тарковский оставался, по сути, бездомным.

Натуральный их дом, напомним, начал возникать в Мясном. Но осенью 1970 года случился пожар: выгорела вся середина строения. В течение двух следующих лет Андрей Арсеньевич погружается в заботы восстановления деревенской обители. Они чередуются с другими — о состоянии собственного здоровья. Сердце. То и дело возникает необъяснимое ощущение душевной пустоты. Врачи строго-настрого запрещают курить и пить. Курить Тарковский действительно бросает, но душевного комфорта не наступает. И он не понимает, откуда это: то ли от болезней, то ли

от ощущения духовного тупика. Когда он размышляет на эти темы, ему кажется, что весь смысл жизни — именно в деревенском доме, в выращенном собственными руками саде, где будут «дети пастись». Вот когда начинаешь понимать, что дом для него — *возможность спасения на земле* от неизбежного физического уничтожения. Утопия, которая не оставляла его воображение до самой кончины.

От родных Тарковский все больше отдаляется. Как полагает Марина Арсеньевна, он стыдился второй своей супруги, не знакомил ее ни с матерью, ни с отцом, не приводил к ним. А подспудно ждал, вероятно, когда они сами откликнутся. И чем дольше затягивалась пауза, тем ему становилось тоскливее и страшнее идти к родным, к отцу. Андрей не чувствует себя взрослым рядом с отцом и матерью. Ему кажется, что и они его таковым не считают. Остается в отношениях мучительная невысказанность. Ему кажется странным, например, что у него уже другая семья, ребенок, а родные, по его впечатлениям, делают вид, что ничего не замечают.

…Кроме проблем с деревенским домом встает вопрос и о городской квартире, которую Тарковский «пробивает» через Союз кинематографистов и надеется получить к грядущему съезду партии. Появляются трения в съемочной группе «Соляриса» – и, кажется, исключительно бытового плана. Он, например, не увидел реакции на рождение у него сына: никто не поздравил. А тут до него дошел слух, что хотели в складчину купить коляску, а бессменный Юсов вдруг спрашивает: «Почему такой дорогой подарок?» С появлением рядом с ним Ларисы Павловны на Тарковского как-то уж очень агрессивно стал наступать быт…

Никак не войдут в нужную колею и отношения с Ирмой и Арсением. Контакты со старшим сыном ограниченны. Провожая как-то его и Марию Ивановну на дачу, Андрей отмечает про себя, что повзрослевший Сенька «катастрофически рассеян». Отец пытался объяснить мальчику время по часам. Тот вроде понял, но через час забыл… Зато радует младший – еще бы, он все время на виду. Смышленый, веселый. Жаль только, что все, что не связано с маленьким Андреем, напоминает сумасшедший дом – толчея, уборка, шум.

Подросший сын Тарковского Арсений сам стал приходить к отцу после того, как Марина убедила его мать в необходимости этого. Однако Андрей более привязан к младшему и всякий раз глубоко переживает даже короткое расставание с Ларисой Павловной и маленьким Тяпой, как звали Андрюшу домашние. Еще на съемках «Рублева» его надолго выбивало из колеи отсутствие, по той или иной причине, Кизиловой – буквально до

паники. Причем или он сам уверился, или она убедила его в том, что ее отсутствие всякий раз чревато бедой, отчего Андрей Арсеньевич и считал Ларису Павловну ведьмой. В феврале 1971-го жена поехала в деревню хлопотать насчет материала для восстановления дома и застряла там из-за хозяйственных забот. А муж, пока ее не было, пошел в Дом кино — напился и подрался с актером Василием Ливановым Правда, Ливанов извинился. Причина драки была творческая — из-за спора, кому принадлежит первенство идеи постановки «Рублева».

«Андрей Рублев»: недосягаемая святость

В рублевские времена, не говоря уже о домонгольской Руси, колокола были еще в редкость.
В. Сергеев. Рублев

Если бы не случай с «Ивановым детством», «Андрей Рублев» мог быть вторым после «Катка и скрипки» фильмом Тарковского. Ведь идея возникла еще в 1961 году и принадлежала она действительно актеру, а позднее и режиссеру Василию Ливанову. Но, поделившись идеей, актер уехал куда-то на съемки, а Кончаловский с Тарковским ждать не стали и взялись за сценарий.

«Сценарии мы писали долго, упоенно, с полгода ушло только на изучение материала. Читали книги по истории, по быту, по ремеслам Древней Руси, старались понять, какая тогда была жизнь, — все открывать приходилось с нуля. Андрей никогда не мог точно объяснить, чего он хочет… Ощущения у него подменяли драматургию. Сценарий распухал, в нем уже было двести пятьдесят страниц. К концу года работы мы были истощены, измучены, доходили до полного бреда. Знаете, что такое счастье? Это когда мы, окончив сценарий под названием “Андрей Рублев", сидим в комнате и лупим друг друга изо всех сил по голове увесистой пачкой листов — он меня, я его — и хохочем. До коликов. Чем не сумасшедший дом?

Помню последний день работы над сценарием. Мы кончили часов в пять утра, в девять решили пойти в баню. Он поехал с драгоценными страницами к машинистке, я — в баню. Заказал номер, полез в парную. Когда вылез, упал — руки-ноги отнялись, давление упало. Думал, умираю. Голым, на карачках выполз из номера. Приехал врач, сделал мне укол камфары, сказал:

“Закусывать надо. И пить меньше”.

Врач уехал, приехал Тарковский, тоже весь синий. Мы полезли париться…»[105]

Может быть, как раз в те времена рукопись «Рублева» едва не пропала, забытая Андреем, по его рассказам, в такси, но мистическим образом вернувшаяся в том же такси прямо к месту, где Тарковский до этого высадился из машины и куда вернулся, уже напившись с горя.

С начала работы над сценарием «Андрея Рублева» и до выхода его только в 1971 году на экраны страны А. Тарковский успевает получить немалое количество международных наград и призов за «Иваново детство». В феврале 1963 года его принимают в Союз кинематографистов СССР. В августе 1964-го он едет в Венецию как член жюри Международного кинофестиваля. В сентябре этого же года ему присвоена должность режиссера-постановщика уже второй категории.

А весной 1965 года в главной редакции литературно-драматического вещания Всесоюзного радио Тарковский заканчивает работу над радиопостановкой по рассказу У. Фолкнера «Полный поворот кругом» под редакцией А. Мишарина и с участием актеров А. Лазарева, Л. Дурова и Н. Михалкова. Сценарий радиопостановки был написан самим режиссером. Музыку к спектаклю делал В. Овчинников. (Кстати, книгу с двумя рассказами Фолкнера, изданную в серии «Библиотека “Огонька”», купила и принесла в дом сестра Андрея.)

Историю сотрудничества А. Тарковского со Всесоюзным радио еще в 1989 году в подробностях рассказал Александр Шерель[106]. Он познакомился с Андреем Арсеньевичем на съемках фильма М. Хуциева «Застава Ильича». Потом они часто виделись в театре-студии «Современник», куда Тарковский захаживал на традиционные вечерние «посиделки». Затем в течение нескольких месяцев Шерель регулярно виделся с Тарковским в радиостудии на Телеграфе.

К работе «на стороне» Тарковского, как и в случае с «Шансом», подталкивали материальные проблемы. Но в то же время это было и прокладывание целенаправленных путей в его кинематографической деятельности, на что и следует нам обратить главное внимание.

Время действия рассказа Фолкнера – Первая мировая война. Главные герои – юный лейтенант английского королевского флота Клод Хоуп и капитан американских ВВС Богарт. Хоуп служит на торпедном катере, наводящем снаряди цель с помощью собственного движения к этой цели. Богарт берет Хоупа в полет,

чтобы показать ему «настоящую войну», не подозревая о том, где служит его пассажир. Потом Богарт и сам оказывается на катере смертников, когда тот производите его честь «боевой разворот» вблизи борта вражеского судна…

В разное время было отмечено сходство тематики рассказов Богомолова и Фолкнера, сходство отношения к миру 18-летнего моряка Хоупа и 11-летнего разведчика Ивана. К тому же и здесь, как и во всех предыдущих работах режиссера, в основе сюжета — игра со смертью.

Спектакль стал полигоном для продолжения эстетических поисков, начатых в «Ивановом детстве» и откликнувшихся в следующем фильме. Выразительность звуковых решений, а точнее — возможности звука как средства психологической воздействия на зрителя, чрезвычайно интересовала Тарковского. В новую для себя художественную сферу Тарковский последовательно переносил принципы кинематографической выразительности.

Рассуждая о музыке и шумах в кино, Тарковский уже в 1970-е годы высказывал радикальную мысль, что фильм вообще не нуждается ни в какой музыке:

«Музыка – это естественная часть звучащего мира, часть человеческой жизни, хотя в звуковом фильме, решенном теоретически последовательно, вполне возможно, музыке вовсе не останется места — ее вытеснят все более интересно осмысленные кинематографом шумы. Может быть, для того чтобы заставить по-настоящему зазвучать мир в кинематографе, целесообразно будет отказаться от музыки. Ведь по сути своей мир, трансформированный кинематографом, и мир, трансформированный музыкой, – это спорящие друг с другом плоскости. А иногда и взаимоисключающие. По-настоящему организованный в фильме звучащий мир по сути своей музыкален – это и есть настоящая кинематографическая музыка…

Мир сам по себе настолько прекрасно звучит, что если бы мы научились должным образом слушать, то, кажется, никакая музыка не понадобилось бы кино. Нарушая натуралистическую синхронность, художник производит отбор, то есть вырабатывает концепцию своего отношения к происходящему. Все начинается и кончается отбором. Шумы надо организовать как музыку… Своеобразную музыку звучащего мира»[107].

Работников радио поражала тщательность, непривычная для радиорежиссуры того времени, с которой была прописана в сценарии вся звуковая фактура будущего спектакля. Александр Шерель рассказывает, например, как Тарковский ездил на осеннее Рижское взморье записывать крики встревоженных чаек. Звуковой фон его «слуховой пьесы» не просто выполнял роль

декорации, создавая пластический образ места действия, но воспроизводил эмоциональную атмосферу, выявлял побудительные мотивы в поведении героев.

Прослушивание и обсуждение работы Тарковского состоялось в присутствии главного редактора К. С. Кузакова, внебрачного сына И. В. Сталина. По выражению Шереля, слова были корректны, даже уважительны, а интонации издевательскими. После этого место радиоспектаклю нашли… на задворках эфира.

Итак, литературный сценарий о великом русском иконописце был принят в декабре 1963 года. А 10 апреля 1964-го состоялось его обсуждение в Главной сценарно-редакционной коллегии. Замечания, предъявленные здесь авторам, красноречивы, поскольку в них предчувствовалось дальнейшее «хождение по мукам» уже фильма[108]. Но как бы там ни было, сценарий утверждается, а в мае этого же года разрешено приступить к режиссерской разработке. И уже осенью 1964 года режиссер начинает работу над фильмом, съемки которого завершатся через год.

Судя по воспоминаниям кинодраматурга А. Мишарина, «пробивание» и сценария было непростым. Ситуация осложнилась печально известными встречами Н.С. Хрущева с «творческой интеллигенцией». Как результат была образована Идеологическая комиссия ЦК КПСС во главе с Л.Ф. Ильичевым, призванная инспектировать художественную жизнь страны. Тарковский находился в напряженном ожидании разрешения на постановку сценария. Сочувствующий Тарковскому первый заместитель заведующего отделом культуры ЦК Георгий Куницын обещал помочь. После трудной беседы Куницына с секретарем ЦК Ильичевым разрешение было дано. Мишарин, со слов самого Куницына, передает содержание беседы. Сопротивление Ильичева опиралось на глубокое убеждение, что «еврей» Тарковский не может ставить фильм о «величайшем русском художнике». Дав «слово коммуниста», Куницын убедил партработника, что Тарковский – русский. А когда Ильичев узнал, что фильм, если его «запустить» сейчас, выйдет году в 1966-м, то совсем успокоился: к тому времени его в ЦК уже не будет – уйдет на пенсию.

Съемки. В составе творческой группы многие из тех, кто работал с Тарковским над предыдущим фильмом. В директора картины «напросилась» Тамара Огородникова[109], которая сыграет эпизодические роли не только в «Рублеве», но и в «Солярисе», «Зеркале». Для нее фильм оказался «удивительно

легким по ощущению», хотя были и трудности, связанные прежде всего с производственными проблемами. Так, смету урезали в сравнении с начальной заявкой с 1,6 миллиона до 1,2 миллиона рублей. А поэтому «вылетел» большой эпизод с Куликовской битвой, который должен был открывать фильм.

Съемки — вещь довольно прозаическая. Их описание, как правило, заставляет вспоминать стихи Ахматовой про то, из какого сора растут стихи… То же относимо и к этой стадии работы над фильмом у Тарковского. Однако здесь, кроме прочего, с каждым новым фильмом все острее ощущается борьба режиссера и с реальностью как материалом картины, и с реальностью в форме человеческих отношений в группе.

Начали с Суздаля и Владимира. Первый съемочный день – начало «Колокольной ямы». Снимали в середине апреля 1965 года в маленькой деревеньке между Суздалем и Владимиром. Тарковскому только что исполнилось 33 года. Пока строилась яма, снимали на натуре. А во время съемок колокольной ямы «готовили» Владимир. Долго искали место для эпизода поиска глины Бориской. Объездили все окрестности Суздаля и Владимира. Нашли случайно, как это произошло и в картине. Когда снимали сцены «Набега», в распоряжении группы был всего лишь конный взвод из двадцати шести лошадей, а требовались сотни. Искали на ипподроме, в спортивных обществах, по окрестным колхозам. Лошадей присылали, но не верховых, а ломовых. Их помешали на второй план, получалось ощущение большого боя.

Проходили съемки также в Пскове, вблизи него, под Изборском. Снимали у стен Печорского монастыря, в Боголюбове под Владимиром. Так что единая реальность набега на Владимир «сшивалась» как лоскутное одеяло — из съемок в разных местах.

Тамара Георгиевна обнаружила в Тарковском хорошего «производственника». И он, и оператор Юсов всегда были в состоянии готовности, хотя фильм оказался весьма громоздким. Съемку пришлось отменить только один раз — в эпизоде с Андрониковым монастырем. Там должна была быть поленница дров. Но вместо березы завезли осину. Непререкаем Тарковский был и тогда, когда в павильоне строили собор, который должны были расписывать Андрей Рублев и Даниил Черный. Тарковский настаивал на абсолютно белой стене. Стену несколько раз перекрашивали. Никто не понимал, зачем эти мучения. И только когда увидели в фильме, как выглядит краска, брошенная художником на белую стену, все поняли.

Журналист Эдуард Графов, знакомый с Тарковским, по его словам, со школьных лет, характеризует его как режиссера,

«помешанного на фильме еще задолго до начала съемок». Графов вспоминает сотрудничество Тарковского с Савелием Ямщиковым, глубоким знатоком русской иконописи. «Это было какое-то бешенство, — рассказывает Графов о самом процессе сотворчества, — глаза яростно защуривались, скулы вылезали совсем вперед, а зубы грызли ногти. Зрелище, скажу вам, не слабонервных. Андрей докапывался до таких неожиданных несусветных вопросов, что даже Савва приходил в растерянность и сердился»[110].

Огородникова между тем вспоминает, что в иных случаях Тарковский был готов к компромиссу, умел прислушиваться к чужому мнению. Особенно если это было мнение оператора. По ощущениям Тамары Георгиевны, работа на «Рублеве» вдохновлялась единством всего съемочного коллектива, сплоченного влиянием личности режиссера, предшествующей творческой победой и осознанием того, что создается гениальное произведение.

Не обошлось и без неприятностей, отчасти личного свойства, неожиданным образом обернувшихся. Понесла лошадь, на которой, по воспоминаниям Ямщикова, Тарковский решил показать пример верховой езды. Всадник был сброшен в мгновение ока, повреждена нога. Пришлось сделать десятидневный перерыв. Как раз в это время Лариса Кизилова, по выражению той же Огородниковой, «запрыгнула в постель» к Андрею.

Из воспоминаний, свидетельств актеров, принимавших участие в съемках картины, складывается образ той почти легендарной манеры работы режиссера с актером, которая внешне вроде бы и не проявлялась, а напоминала скорее гипнотическое воздействие постановщика на индивидуальность исполнителя.

Николай Бурляев, например, не соглашается с распространившейся точкой зрения, что Тарковский с исполнителями ролей, по сути, не работал[111]. Однако любопытно, что именно отмечает актер. А отмечает он то, что в каждом движении его персонажа, Бориски, в его взгляде, интонации виден сам режиссер. Понятно, что в данном случае речь идет вовсе не о методе или технике режиссерской работы с актером, а о мистической магии личности Тарковского, которую ощущал Бурляев, но другие актеры, с иной индивидуальной психологической структурой, — нет. Очевидно, наиболее близкие Тарковскому исполнители вольно или невольно «портретировали» кумира или его мировидение в своих ролях, уже хотя бы потому, что и любой фильм Тарковского (в меньшей

мере, может быть, «Рублев») есть не что иное, как автопортрет или автобиография художника.

Николай Бурляев уже в «Ивановом детстве», может быть, безотчетно создавал портрет режиссера. А что такое новелла «Колокол» в «Рублеве», если не метафора взаимоотношений, духовных и родственных, отца и сына Тарковских? Здесь пластика Бориски, его жесты, мимика, речь открыто говорят, с кого лепится образ. По сути, сюжет создания «Зеркала», движение на ощупь, примерка множества монтажных вариантов картины, чтобы воплотить духовную связь лирического героя со временем, выразителем которой стала для него и поэзия Арсения Тарковского, — все прогнозировалось в «Колоколе».

Бурляев принадлежал к тем актерам, у которых с Тарковским были особые отношения, основанные на «апостольской» преданности Учителю, за которой скрывалась и требовательная жажда воздаяния за любовь. Вот и роль Бориски была попросту вытребована у Учителя: ведь актеру предлагался совсем иной, прямо противоположный по характеру персонаж. Правда, жаждущий воздаяния за свою преданность актер и себя не щадил. В этом он, пожалуй, более всего и походил на Учителя. Не меньшие испытания, чем на «Ивановом детстве», пришлось пережить Бурляеву, уже 16-летнему юноше, и на «Рублеве».

Легенды о режиссерской требовательности, едва ли не жестокости Тарковского начали слагаться сразу же после ВГИКа. Так, монтажер Людмила Фейгинова, работавшая рука об руку с Тарковским на всех его пяти полнометражных отечественных картинах, рассказывала, что для нее начало монтажа означало, что она уже не имеет права принадлежать никому — ни друзьям, ни семье. Выдерживать такое напряжение можно было в особых, исключительных условиях жизни и, конечно, при безусловной преданности мастеру. Человек должен был переживать чрезвычайность условий работы как счастье, которое обеспечивалось прежде всего тем, что сам мастер был фанатично предан делу, а потому, по словам Фейгиновой, обладал удивительным даром создавать атмосферу увлеченности работой[112].

Мы помним постулат Тарковского: творческий акт, то есть создание картины, есть не столько эстетический, сколько религиозно-этический поступок, за который художник отвечает жизнью. Работай над фильмом, Тарковский требовал такой же, пожалуй даже жертвенной, преданности делу от окружающих. И всех, входящих в это дело, любил, как само дело. Вне дела, вне творческого (читай – этического) поступка ценность данного индивида для художника быстро падала.

Из этой логики проистекает и ревность, с которой Тарковский относился к тем, кто сотрудничал с ним. Особенно если в людях этих он видел некое мистическое продолжение себя. Он настороженно воспринимал, если «его» актер снимался в картинах других режиссеров. А уж когда «содеятель» пытался найти себя в других видах творчества: в режиссуре, скажем, или в поэзии, как Бурляев, – сарказму Андрея Арсеньевича не было предела.

Характерны превращения, происшедшие, по наблюдениям М. Туровской, в личности Николая Бурляева после роли Бориски под напором, естественно, натуры Учителя. Актер активно воспринял ту ее сторону, которая была выражением жертвенной преданности идее. Туровская видит в Бориске, «малорослом, изголодавшемся заике», с неистовой верой командующем не только видавшими виды литейщиками, но и «княжеской канцелярией», тип героя, сформированный эпохой первых пятилеток. «Вот так же неистово, ставя на карту свои и чужие жизни, не рассчитывая на привилегии и материальные блага, строили индустрию сталинские командиры пятилеток, сподвижники “железного наркома” Орджоникидзе. Для созидания — почти из ничего, на пустом месте — им нужно было одно: социальный заказ и право…»[113] Впоследствии, возмужав и став режиссером, Николай Бурляев, как полагает Туровская, канонизирует в своем житейском поведении те экстраординарные черты, которыми режиссер ссудил его «для обстоятельств чрезвычайных».

«И тогда культ своего избранничества, подозрение в ненависть ко всему инакому, ощущение гонимости, но и богоданной правоты, не требующей аргументов, — все, что составляет до запас сопротивляемости пограничной… личности в крайности, — в обыденной жизни обнаружит свою опасность. Отличный актер… окажется жертвой собственного экранного “имиджа”, выразителем самых мрачных и экстремистских тенденций переходного времени»[114].

Агрессивную стихийность Бориски, кажется, уравновешивает созерцательность Андрея Рублева, к которому все ближе и ближе будут пододвигаться нейтральные герои картин Андрея Арсеньевича. Но и здесь абсолютная преданность идее таит свои опасности: герой-идееноситель перестает замечать многообразие окружающего мира и слишком агрессивно требует от него гармонии и красоты.

Особая страница в жизни и творчестве Тарковского — взаимоотношения с Анатолием Солоницыным, исполнившим роль Рублева. Нам даже кажется, что как раз актерская

индивидуальность этого человека утвердила оригинальные принципы изображения персонажа, героя в кинематографе Тарковского, близкие принципам почитаемого им Р. Брессона.

1964 год. Анатолий (Отто) Солоницын — актер Свердловского драматического театра. Довелось сыграть и в телевизионной короткометражке Глеба Панфилова «Дело Курта Клаузевица». Но вот ему на глаза попадаются те знаменитые номера «Искусства кино» со сценарием Кончаловского — Тарковского. Прочитав его, актер двинулся в Москву, чтобы предложить себя на заглавную роль.

На рать взяли. Позднее он и сам толком не мог объяснить, почему режиссер остановил выбор на нем. Худсовет возражал. Однако Тарковский, чтобы проверить себя, собрал все актерские фотопробы на роль, в том числе и пробы Солоницына, и показал реставраторам, специалистам по древнерусскому искусству. Все они единогласно указали на актера из Свердловска. Существует и другая версия неожиданного выдвижения никому не известного молодого актера на эпохальную роль, принадлежащая Савелию Ямщикову. Он рассказывал, что претендентов было много. Тарковскому нравились Станислав Любшин, Виктор Сергачев, Иннокентии Смоктуновский. Но предпочтение он отдавал, по своей, формировавшейся тогда творческой концепции, нигде не снимавшимся соискателям. И на фотопробу Солоницына указал именно Ямщиков, тем более что и режиссеру провинциальный актер был по душе.

Как и многие воспоминания о творческой деятельности режиссера, явление Солоницына окружено намеками на мистическую игру судьбы, на Высший Промысел. Актер рассказывает брату[115], как однажды вдруг проснулся глубокой ночью из-за беспричинно овладевшего им беспокойства. С большим трудом дождался рассвета. Побрился, пошел в булочную. А когда возвращался домой, в подъезде столкнулся с почтальоном, вручившим ему вызов на съемки.

Все время съемок Солоницын живет напряженными сомнениями. Ему кажется, что он ничего не умеет, что театр окончательно его сломал, что ему не освоить особую манеру игры в кино, исповедуемую Тарковским. Его работа началась с финальной сцены, которую он с трепетом ждал. Но после нее отношения с режиссером начали складываться. К тому же на Тарковского произвел впечатление отчаянный шаг Солоницына, перед отъездом на съемки уволившегося из театра, – ведь было условлено, что если первая съемка пройдет неудачно, то актер покинет съемочную площадку навсегда.

Алексей Солоницын, рассказывая о брате, делится впечатлениями и от встречи с Тарковским, показавшимся ему поначалу слишком самоуверенным и категоричным.

Наедине Анатолий говорил брату:

– Он ставит такие задачи, что мозги плавятся. Не знаю, выдержу ли. Эх, кино… Помнишь у Бальмонта – «Поэзия как волшебство»? Похожую формулу и мой режиссер внедряет – «Кино как волшебство», понимаешь? Он-то чувствует себя магом-чародеем. А я никогда так себя не чувствую…

Для Солоницына его режиссер был чем-то вроде гуру на протяжении всей жизни. Даже во времена уже, по сути, дружеских связей (актер был только на два года моложе режиссера), в фамильярной атмосфере застолий Солоницын именовал Тарковского — Андрей Арсеньевич. Но эти-то отношения и были необходимой Тарковскому почвой для воплощения его творческих замыслов. Уже в «Рублеве» актер как бы растворяется в предмете изображения. Режиссер изо всех сил стремится к тому, чтобы героя на экране замещала природно-предметная реальность, им созерцаемая и переживаемая. Это тем более становится возможным, что биографические сведения о русском иконописце крайне скудны.

Рублев Солоницына действительно «утопает» не только в достоверно объемной реальности, иных пугающей своим натурализмом, но и заслоняется другими персонажами, в том числе и Бориской, а особенно такими эксцентриками, как Ролан Быков, Юрий Никулин, или экспрессией, идущей, скажем, от Ивана Лапикова. Работа Солоницына заставляет вспомнить Робера Брессона и Луиса Буньюэля как раз в тех фильмах, которые Андрей внес в десятку особо чтимых — «Дневник сельского священника» (1950) и «Назарин» (1958). Исполнители в этих картинах, герои которых живут нешуточными страстями, внешне, в психологическом рисунке очень сдержанны. Возникает особое напряжение, акцентированное контрапунктом «неиграющего» актера и «играющей» среды. Нечто похожее происходит и в «Андрее Рублеве». Существенно, что и герои любимых фильмов Тарковского, и его собственный Рублев по сути своего общественного положения связаны с религией. Первые – священники. Последний — монах. Они попросту обязаны быть смиренными перед лицом окружающего их мира. Другое дело, что их смиренность подпирается внутренней «несмирённостью», которая бросает того же Рублева в стихию языческого праздника.

Г. Померанц, размышляя о фильме Тарковского, убежден, что его Рублев весьма далек от настоящей святости, вообще от того художника, образ которого проглядывает сквозь великую

«Троицу». Автора «Троицы» «в фильме нет». Перехода от молчания к вспышке внутреннего света у Тарковского не получилось. Раскрыть источник рублевских ликов не удалось. Пережить это Андрею Тарковскому, утверждает Померанц, не было дано.

«А он лирик — не меньше, чем Арсений Тарковский, — и в каждом фильме должен с кем-то слиться, отождествить себя. И вот он, наконец, оставляет Андрея Рублева и создает другой образ, создает самого себя, каким он был бы на рубеже XIV и XV веков. Это строитель колокола. Молодой режиссер именно в его положении… Я не считаю ошибкой *задачу* фильма — создать образ художника-святого. Наоборот, дерзость Андрея Тарковского была историческим событием в нашей культуре… Но в фильме задача только поставлена…

Модель авторского сознан и я в фильме “Андрей Рублев” — это творческая свобода без берегов, свобода на всех уровнях, увенчанная святостью. Но так не бывает. От русалий нет прямого пути к Спасу. Только через аскезу. Свобода высшего — это узда для того, что ниже. Простор духа открывается только в иерархическом строе души. Интеллигенту, прошедшему через искус ставрогинской свободы, признание иерархии, необходимость иерархии дается с трудом. Но именно путь интеллигента, со всеми ошибками и промахами, — то, что привлекает в фильмах Тарковского»[116].

Померанц, как нам кажется, ухватил главное противоречие в мировидении Тарковского, в эпоху «Рублева» только приобретавшее свои настоящие очертания. Борьба «высшего» с тем, что «ниже», тьмы со светом, тайной тяги к святости с языческим искусом, — вот что мучительно переживалось уже зрелым художником. С каждым новым фильмом Тарковский пытается сакрализовать сюжетное пространство «искуса», хочет смоделировать истинную святость, примеряя «одежды» Солоницына на Кайдановского, Янковского, Юсефсона. Но эти фигуры таят в себе скрытое сопротивление режиссерской воле. В каждом новом фильме, а особенно в завершающей творчество трилогии чувствуется стремление режиссера вообще убрать актера и материализовать героя в собственном обличье.

Солоницын же, безусловно доверяя режиссеру, превращается в жертву на алтарь этического поступка Тарковского. Велико было нервное напряжение, которое требовалось от него при исполнении роли. Но не меньшим было и напряжение физическое. Актер, готовясь изображать двенадцатилетнее молчание своего героя, сам долгое время старался ни с кем не общаться, следуя совету своего гуру. А трудного речевого выхода

из обета добивался, перетягивая горло шарфом при озвучивании. Брат актера вспоминает, что в зрелые годы Анатолий, уже известный артист, хотел сделать пластическую операцию, чтобы быть похожим на Достоевского, поскольку Тарковский в своем телевизионном проекте экранизации «Идиота» намечая для Солоницына роль Автора.

«А как же потом играть с лицом Достоевского?» — вопрошал встревоженный Алексей. «А зачем играть потом, — был ответ брата, — после такой роли можно спокойно умереть».

Настоящей оппозицией Солоницыну в концепции Тарковского, может быть и не предугаданной, был не Бурляев, а Ролан Быков и Юрий Никулин. Прежде всего в силу гипертрофированной эксцентричности этих фигур. «Андрей Рублев» – единственный фильм в творчестве Тарковского, где живет открытая форма смеха, именно народного смеха. Его источник — Быков и Никулин.

По свидетельству А. Кончаловского, в их с Тарковским работе над «Рублевым» они испытывали сильнейшее влияние кинематографа Куросавы: «Семь самураев» (1954) смотрели «раз сто». Покоряло безусловное чувство магической «фактуры». Но едва ли не в каждом фильме Куросавы 1940—1950-х годов, в том числе и в «Самураях», всегда наличествует карнавально снижающий — возвышающий эпико-трагедийную ситуацию смех. Часто, как в названной картине, он связан с персонажем, роль которого исполняет Тосиро Мифунэ (Ки-кутиё) и который является воплощением истинно народного начала.

Ролан Быков был актером именно этого толка, и на «Рублева» его пригласил Кончаловский. С самого начала актер вступил в спор с режиссером. Предложил свои и музыку, и стихи, и танец, фактически самостоятельно режиссируя роль. Скорректировал он и саму ее трактовку в сравнении с замыслом режиссера. Тарковский втолковывал актеру: «Понимаешь, скоморохи — это первая интеллигенция». Актер не улавливал смысл понятия «первая интеллигенция». И он предложил режиссеру следующую интерпретацию. Поскольку церковь скоморохов не принимала, у них должны быть взаимоотношения примерно как между милиционером и уголовником – ни намека на духовное родство. Скоморох все время должен опасаться, что монах на него «настучит». Потому-то он и думает потом всю жизнь, что это Рублев на него донес. Андрей, по свидетельству Быкова, согласился: «Замечательно, так и будем снимать».

Продолжая двигаться в этом направлении, режиссер вписал в сценарий новый текст, по которому скоморох должен с топором броситься на Рублева, намереваясь тому отомстить. И тут же

услышал возражение: «Андрей, что ты сделал?! Как же это не по-русски — двадцать лет носить месть в душе». «И тут я в первый раз услышал, как Андрей кричит, — рассказывал Ролан Быков, выступая на вечере памяти Тарковского в ЦДРИ 24 октября 1987 года. — Он меня понес, как говорится, по кочкам: “Ты мне один раз голову повернул, второй раз не повернешь!” Я понял, что он твердо стоит на своей позиции, что его не переубедишь. Тогда я сказал: “Андрей, а может, возьмем хотя бы что-нибудь из той сцены? Например, я взял топор, а вижу – зла нет”…»[117]

Но Быкова Тарковский все же никогда своим актером не считал, а, напротив, тяготился работой с ним.

Режиссер безжалостно очищает свои последующие картины от всякого намека на эксцентрику. А сюжет «Рублева», в этом смысле, неизбежно «грешен», поскольку сам исторический материал не поддается медитативному созерцанию. И композиция фильма движется скачками от эпизода к эпизоду. Карнавальная природа многих сюжетных линий «Рублева», близкая скорее язычеству, нежели христианству, ставит под сомнение религиозное содержание картины, хотя в центре ее — художник, создавший высокое воплощение христианского духа на Руси. Заметим, что уже в 2008 году, комментируя работу над фильмом в документальной ленте «Загадка Рублева», Савелий Ямщиков высказал мнение, что во времена создания картины Тарковский не только не был религиозным, но выступал едва ли не воинствующим атеистом. Искусствовед в качестве аргумента приводит наблюдения и выводы из них композитора Николая Каретникова, относящиеся к 1962 году. Каретников вспоминает, как в их споре о Христе Тарковский назван Спасителя «бандитом с большой дороги». И композитор не удивлялся потом, когда видел, что у Тарковского лучше получались эпизоды, где действовало или побеждало зло, а утверждение добра выглядело декларативным. И так продолжалось до тех пор, убежден Каретников, пока к художнику не приблизилась смерть. Последняя работа Тарковского свидетельствует, что смерть заставила его сделать единственно возможный выбор – вверх. Он пришел к необходимости искупления.

В «Рублеве» действительно чрезвычайно силен неосознанный, может быть, пантеизм. Пафос фильма сродни пафосу «Слова о полку Игореве». В древнерусском литературном памятнике языческие и христианские образы вступают в плодотворный диалог, поскольку автор видит в этом залог спасительного единства Руси.

Примечателен с этой точки зрения рассказ Вяч. Вс. Иванова о том, как после первого просмотра «Рублева», на который он был

приглашен самим режиссером, он признался Андрею, что был «поражен глубокой, подлинной религиозностью» его картины[118]. В ответ на это Андрей вспомнил, что его отец дивился, как сыну, человеку, тогда не бывшему обрядово верующим, удалось снять действительно православный фильм. Иванов же, ссылаясь на формулу Пастернака «религия – вид серьезности», характеризовал фильм именно с этой стороны, противопоставляя ему «смеховые переиначивания прежних произведений искусства» у Эйзенштейна.

Нам кажется, взрывной темперамент Тарковского отзывается в «языческой» эксцентрике не только Ролана Быкова, но и Николая Бурляева, и Ивана Лапикова, и даже более сдержанного Николая Сергеева в роли Феофана Грека — во всей вздыбленной среде картины. А жаждет он вместе с тем и медитативной созерцательности восточного толка или смиренной самоуглубленности в духе монахов-исихастов. Таково, как нам кажется, живое противоречие мировидения и поведения художника. Не сродни ли это Достоевскому и Толстому, которые подают друг другу руки в мировидении режиссера? Но вот французский писатель Альбер Камю как-то заметил в своем дневнике, что люди, принимающие одновременно Толстого и Достоевского, опасны не только для окружающих, но и для себя самих.

Как бы там ни было, а самое желанное зеркало для Тарковского — актер, всецело ему преданный, в нем растворившийся. Таков Анатолий Солоницын, детская вера которого в режиссера необыкновенно вдохновляла Андрея, отчего он и считал Солоницына прирожденным актером кино.

Что же касается Николая Бурляева, в котором можно увидеть другую сторону темперамента Тарковского, то режиссеру он казался чрезвычайно разбросанным и декоративным, а его темперамент – искусственным. Несмотря на все ухищрения, Тарковскому, как он признавался, так и не удалось до конца добиться от Бурляева необходимого результата в работе над «Рублевым». Бурляев, с сожалением констатирует Андрей, все-таки не играет на уровне его любимых исполнителей в этом фильме — Ирмы Рауш, Солоницына, Гринько.

Вероятно, как раз в этот период складывается концептуальное убеждение Тарковского, что актеру, приходя на съемочную площадку, совершенно не нужно знать замысел режиссера в целом. Напротив, даже противопоказано самому выстраивать свою роль. Для актера кинематографа уместно спонтанное, непроизвольное действие в предложенных режиссером обстоятельствах. Актер должен войти в состояние безыскусной

природы, животного или ребенка, стать «листьями на ветру», потрясшими зрителей на заре кинематографа. Это и будет «правдой» актерского существования в кадре.

С точки зрения такой «правды существования в кадре» режиссер рассматривает и все прочие составляющие киноискусства. Его звукоряд, например, место музыки в фильме, о чем уже шла речь.

Что касается «Рублева», то музыка финала казалась режиссеру отдельной и тяжелой, «Голгофы» — неудачной. В остальном же музыкальное решение режиссер находил удовлетворительным.

Создатель музыки в «Рублеве» Вячеслав Овчинников познакомился с Андреем в семье Михалковых-Кончаловских. Овчинников называет себя любимым композитором Тарковского. Общение между ними складывалось многосторонне. «В доме Михалковых мы постоянно гуляли, пили водку, любили девушек, обсуждали проблемы страны и наши собственные – все, как бывает в обыкновенной жизни. Когда приближались к делу — общение становилось целенаправленным…»[119]

В. Овчинников пришел в кино с условием настаивать на качественной музыке. Кончаловский и Тарковский, как ему казалось, его понимали, поскольку оба были музыкально образованными. Но Тарковский, по словам композитора, не вошел в ту зону, где происходит создание музыки, ее композиции, поэтому уже «Солярис» композитор с Тарковским делать не захотел. Хотя там режиссер использовал и его музыку. Овчинников предложил режиссеру обратиться к Эдуарду Артемьеву. А после «Соляриса», по мнению Овчинникова, музыки как таковой в картинах Тарковского нет. «С точки зрения на это шоу (как я называю кино), эстетика Тарковского является нездоровой, даже упаднической. Она не несет никакого света… С Тарковским я не пошел бы»[120]. В то же время работой с ним, как и с Кончаловским, Бондарчуком, композитор остался доволен, ибо делал то, что считал необходимым.

«Андрей Рублев»: в кого стреляет Тарковский? 1966-1970

> *…Человеку тридцать четыре года, а он развалина…*
>
> *А. Зархи о Тарковском на заседании худсовета «Мосфильма» 31 мая 1967*

В середине августа худсовет смотрел первый отснятый материал[121]. В целом одобрил с учетом некоторых сокращений. Но в сентябре 1965-го во время съемок пожара в Успенском соборе по неосторожности пиротехника, находившегося на крыше, загорелась обрешетка. С огнем справились быстро, поврежденную кровлю отремонтировали. Нов сатирическом журнале «Крокодил» (1965, № 27) тем не менее появился фельетон «Нет дыма без огня». Так было доложено о «втором “историческом пожаре” в Успенском соборе» и о том, что едва не сгорели фрески Рублева, политые водой из брандспойтов. Между тем в деле фильма сохранились документы, официально подтверждающие, что «при тушении пожара повреждения сводов и проникновения влаги в собор не наблюдалось».

Сдача готового фильма была заторможена уже на студии. В заключении дирекции «Мосфильма», подписанном генеральным директором киностудии В. Суриным, был дан длинный список «серьезных промахов и недостатков», который с этого момента будет сопровождать картину вплоть до ее запоздалого выхода на отечественный экран в 1971 году. Вероятно, студийное начальство имело сведения о заключении по просмотренному материалу, подписанном 12 марта 1966 года первым заместителем председателя Госкино СССР В. Е. Баскаковым, и таким образом перестраховывалось. Баскаков обращал внимание дирекции на затянутость некоторых сцен, «натуралистические излишества» и считал необходимым при завершении фильма «усилить показ творчества Рублева, его стремление в мрачную пору отобразить мечту народа о счастье, его творческий взлет». Все это перекочевало в студийный акт приемки фильма от 29 июля того же года и сфокусировалось в пометке: «С монтажными поправками». Акт о приемке картины комитетом был подписан Баскаковым 25 августа 1966 года, но с тем же условием «монтажных поправок».

Во время обсуждения картины на расширенном совещании коллегии Комитета по кинематографии претензии заключлись не только в требовании сокращений и изъятия кадров «чрезмерной жестокости». Судя по письму, отправленному председателем Комитета по кинематографии при Совете министров СССР А. В. Романовым на «Мосфильм», речь шла и о недостатках концепции картины. Фильм был возвращен на студию для внесения «монтажных уточнений».

А 9 сентября 1966 года, по просьбе А. Тарковского, ему был предоставлен отпуск «в связи с переутомленностью и плохим состоянием здоровья». Работы же «по окончательному монтажу и

сдаче исходных материалов» было решено возобновить через месяц.

Для первой семьи Тарковского это было, как мы помним, трудное время, хотя личные проблемы Андрея и отодвинулись из-за проблем со сдачей картины. Да и его коллеги приняли картину по-разному. По воспоминаниям Рауш, в это время вокруг ее мужа возникали незнакомые лица, поклонники и поклонницы. Он то исчезал из дома, то появлялся с шумной компанией. Ее мать с маленьким Арсением уехали, а сама Ирма отправилась в Вильнюс на съемки фильма Д. Вятича-Бережных «Доктор Вера» (1968). Здесь Рауш и узнала, что муж в больнице. Отпросившись со съемок, приехала в Москву, пришла в больницу, представилась женой больного Тарковского. В ответ услышала: «Сколько вас здесь ходит — и все женами называются! Совсем стыд потеряли!» Показала паспорт. Свидание вышло невеселым, вспоминает Рауш.

В октябре этого же года в прессе появится сообщение об окончании работы над фильмом, а 24 октября после внесения исправлений его будет смотреть худсовет объединения. И снова отметят, что метраж картины «значительно снижает ее художественные достоинства». Тарковский сопротивляется сокращениям — особенно когда речь идет о «натуралистических кусках». В заключении худсовета будет значиться: съемочная группа «должна продолжить работу над устранением отмеченных недостатков».

3 ноября 1966 года А. Тарковский обращается с письмом в комитет на имя А.В. Романова. Пожалуй, тогда и начинается не прекращавшаяся до последних лет жизни «переписка» Тарковского с чиновниками разных рангов по поводу судьбы его произведений и собственной участи.

Режиссер перечисляет 37 поправок, внесенных в фильм, в результате которых картина была сокращена на 390 метров:

«Нам кажется, что бесконечные обсуждения уже принятого в Комитете фильма сильно затрудняют работу над окончательным монтажом картины, ибо в последние дни многие замечания либо противоречат ранее высказанным, либо повторяются, несмотря на невозможность их выполнить без ущерба для художественного качества фильма, либо в полемическом задоре противоречат смыслу его построения и драматургии… Закончив эти сокращения и редактирование фильма, мы считаем, что группа к перезаписи готова и что дальнейшие сокращения ничего, кроме ухудшения качества, картине не дадут…»

Далее события разворачиваются так.

1 декабря уточненный, второй вариант картины

представляют руководству комитета.

24 декабря в «Вечерней Москве» появляется статья «…И запылала корова» — с резкой критикой «Мосфильма». В качестве одного из примеров потворства со стороны руководств «выходкам» режиссеров и беспорядка в съемочных коллективах приводится «Андрей Рублев». От худсовета и Генеральное дирекции требуют решительных и безотлагательных действий по обузданию «капризов таланта», которые «влетают государству в копеечку».

Т. Г. Огородникова в интервью М. Туровской разъясняя, что эта «сенсационная история» совершенно надуманная. «В то время как мы снимали один из эпизодов татарского нашесте» у Владимирского собора, приехала туда группа с ЦСДФ и попросила у меня разрешения снять наши съемки. Я сдуру разрешила, они сняли как раз этот эпизод с коровой, и с этого все пошло. На самом деле все было элементарно. Нужно было, чтобы по двору металась горящая корова; ее накрыли асбестом, а сверху подожгли. Ну, разумеется, корова не горела – я присутствовала на съемках, и все это было при мне …»[122]

27 декабря. «Мосфильм» гарантирует «внесение отдельных монтажных поправок, рекомендованных руководством комитета».

Тарковский обращайся с новым письмом к А. В. Романову, в котором пытается убедить начальство, что после многократных обсуждений, замечаний, произведенных исправлений и сокращений по сравнению с первым вариантом ленты она заметно улучшилась. *«Тем самым,* — заключает он, — *совершенно снимаются претензии к картине по надоевшим уже всем моментам связанным с “горящей коровой ”, “издыхающей лошадью” и проч.»* .

Резолюция Романова: «Считаю, что гарантирующиеся сокращения дают возможность принять фильм».

Но 7 февраля 1967 года, после срочного вызова на «Мосфильм» телеграммой заместителя главного редактора студии, Тарковский отправляет еще одно письмо председателю комитета:

«Это письмо — результат серьезных раздумий по поводу моего положения как художника и глубокой горечи, вызванной необоснованными нападками как на меня, так и на наш фильм об Андрее Рублеве.

Более того. Вся эта кампания со злобными и беспринципными выпадами воспринимается мной не более и не менее как травля. И только травля, которая, причем, началась еще со времени выхода моей первой полнометражной картины “Иваново детство”.

Мне известно, конечно, что успех этого фильма среди

советских зрителей был практически сорван намеренно и что до сих пор с постоянством, которое не может не вызвать недоумения, на фильм тот при каждом более или менее удобном случае Вы, Алексей Владимирович, приклеиваете ярлык — “пацифизм”…

Атмосфера же, в какую попали авторы Рублева в результате спровоцированной кем-то статьи, являющейся инсинуацией, – и в результате следующих за ней событий, настолько чудовищна по своей несправедливой тенденциозности, что я вынужден обратиться к Вам как к руководителю за помощью и просить Вас сделать все, чтобы прекратить эту беспрецедентную травлю…

Вот ее этапы: трехлетнее сидение без работы после фильма “Иваново детство”, двухлетнее прохождение сценария “Андрей Рублев” и полугодовое ожидание оформления сдачи этого фильма, и отсутствие до сих пор акта об окончательном приеме фильма, и бесконечные к нему придирки, и отмена премьеры в Доме кино, отсутствие серьезного ответа в “Вечернюю Москву”, и странная уверенность в том, что именно противники картины выражаютистинное, а не ошибочное к ней отношение…

Мы с Вами во вполне дружеской атмосфере разработали программу работы над окончательным вариантом картины, все Ваши предложения были мною учтены, мы заверили друг друга в обоюдном удовлетворении, связанном с этим последним этапом работы над фильмом, что было засвидетельствовано в документах, подписанных как Вами, так и мной, как вдруг, к моему глубочайшему недоумению, я узнаю о том, что Вы, если яне ошибаюсь, аннулируете документы о приемке фильма…

Не хотите же Вы при помощи поправок, которые дополнительно и неожиданно для всех дает мне ГРК, примирить сторонников и противников фильма? Вы отлично знаете, что примирение это невозможно!..

Теперь о последнем ударе в цепи неприятностей и раздуваемых придирок к фильму – о списке поправок, которые дала мне ГРК.

Вы, конечно, знакомы с ним. И надеюсь, что Вы понимаете, что грозит фильму при условии их выполнения. Они просто делают картину бессмысленной. Они губят картину – если угодно. Это мое глубокое убеждение.

Вы, как сторонник фильма, должны мне помочь…

Я имею смелость назвать себя художником. Более того – советским художником. Мною руководит зависимость моих замыслов от самой жизни, что касается и проблем, и формы, стараюсь искать. Это всегда трудно и чревато конфликтами и неприятностями. Это не дает возможности тихонько жить в тепленькой и уютной квартирке. Это требует от меня мужества.

И я постараюсь не обмануть Ваших надежд в этом смысле. Но без Вашей помощи мне будет трудно. Дело приняло слишком неприятный оборот в том смысле, что дружественная полемика по поводу картины давно уже приняла форму – простите за повторение – организованной травли».

Так оформлялась модель посланий к начальству. Так оформлялась модель посланий начальству. И главным в этих посланиях будет перечисление бед, пережитых художником, и обид, нанесенных ему как раз теми, к кому он и обращается, так или иначе, за помощью. Андреем Арсеньевичем, как и его предшественниками (например, писавшим о своих бедах к Сталину Михаилом Роммом), владеет, кажется, иллюзия, будто что-то можно решить в системе, вовсе не настроенной на контакт с частным лицом, а тем более — с художником. Правда, Марина Арсеньевна считает, что у Андрея никаких иллюзий не было. Просто он кривил душой, обращался к начальству от безвыходности.

31 мая 1967 года. Заседание бюро художественного совета «Мосфильма». «О положении с картинами “Андрей Рублев” и “Ася Клячина”» стало еще одним свидетельством алогичности действий отечественной бюрократической машины. А. Тарковский на заседании отсутствовал, взяв внеочередной отпуск по состоянию здоровья.

Центром обсуждения стал странный документ, оглашенный директором студии В. Суриным: «Запись из выступления на собрании работников “Правды” и на Идеологической комиссии». Вполне анонимная, она не была внесена в стенограмму заседания. «Соображения», изложенные в ней, в концентрированной и едва ли не скандальной форме демонстрировали все те претензии, которые адресовались фильму до этого и после.

В записке отмечалось, что фильм «резко критикуют в партийных и общественных кругах столицы», «выявляется резкое неприятие всей его концепции», которая «носит антиисторический характер». История Руси соответствующего времени показана как эпоха страданий, народного молчания и терпения, а на самом деле это был «период острой борьбы, которая облегчала освобождение всех русских земель от власти монгольских феодалов и заложила основы их объединения в едином государстве». И главное в народной жизни составляли не межфеодальные распри, а борьба против иноземных захватчиков. «Куликовская битва положила начало полному разгрому Золотой Орды и освобождению народов Восточной Европы». Отмечалось в записке, что «фильм унижает достоинство русского человека,

превращает его в дикаря, чуть ли не в животное. Татары уничтожают русских сотнями, а на самом деле в этот исторический период наиболее характерными были поражения татар в борьбе с русскими». Беспокоил «разрисованный зад скомороха» как «символ того уровня, на котором народу была доступна культура». На самом деле «русские вели внешнюю торговлю чуть ли не со всеми странами Европы», а страна «имела высокую культуру», о чем свидетельствует «плеяда великих живописцев, из которых вышел и Андрей Рублев».

«В фильме нет Рублева-художника, не показаны условия, которыми был порожден его гений, но показаны обстоятельства, которые противодействовали его появлению. Рублев в фильме — фигура условная. Он выступает в качестве символического художника вообще, его творчество не показано; и сделано это было в силу желания автора фильма наделить художника особой ролью в жизни общества. Его окружают духовно, морально и физически искалеченные, изломанные люди. Лишь он один (гений) остается чистым и незапятнанным, способным выносить приговор всему, что его окружает, и безошибочно судить о всех процессах и всех явлениях народной жизни. Но это ложная идея, и эта идея родилась не в XV веке, а в XX веке, в современном буржуазном обществе.

Такая непроясненная во многом, ошибочная и концепция фильма ведет к тому, что фильм оказывается неприемлемым, ибо работает против нас, против нашего народа и его истории, против партийной политики в области искусства.

Идейная порочность фильма не вызывает сомнений»

С. Антонов, М. Ромм, Ю. Райзман, А. Алов, А. Зархи, А. Хмелик, С. Юткевич, Э. Рязанов, М. Калатозов в унисон отвергли анонимную записку. Они выразили также удивление по поводу резкого расхождения точки зрения на картину комитета и студии. Прозвучало недоумение, что оглашенный приговор фильму сильно напоминает времена культа личности Сталина. Говорили о значительности и творческой мощи труда Тарковского, которого «буквально “уходили”», так что ему пришлось лечь в больницу.

Каков же был результат столь представительного собрания? Было высказано пожелание авторитетным художникам еще раз побеседовать с режиссером. Встретиться представителям студии и комитета и «поговорить по душам».

«Я понимаю, — сказал в заключение В. Сурин, — что есть позиция у А. Кончаловского, есть позиция у А. Тарковского… Но я думаю, что мы поймем друг друга — *это картины не Тарковского и не Кончаловского, а картины “Мосфильма” и распоряжаться ими*

они не могут . Это наше коллективное дело. И вот теперь, коллективным путем, принимая во внимание, что здесь присутствуют наши ведущие творческие силы, надо договориться, что же мы будем делать…» (Выделено нами. — В. Ф.)

Противостояние художника и советской бюрократии заключалось не в разности идейных позиций, как могло бы показаться. Эта бюрократическая «система» являлась по определению *анонимной* . Во всех оценках и решениях она следовала сохранению своей анонимности как способа существования я самозащиты, отвергая художника как *индивидуальность* , как лицо *частное* . Художник же, напротив, отстаивал в личном опыте освоенные мировоззренческие позиции, часто не лишенные простодушных иллюзий, воспитанных, кстати говоря, тем же советским образом жизни, но всегда — именно ему частному лицу присущих. Это и был способ его личностного бытия.

Взаимопонимание здесь никогда не было возможно. В этом специфика социально-политической ситуации, сложившейся в советском обществе после недолгой оттепели и главным образом в период так называемого «застоя». Не произошло здесь серьезных изменений и в постсоветское время.

Бюрократическим анонимом владеет неизбывный страх перед всякой новой, незнакомой ему социальной или культурно-художественной формой. Природу этого страха показал еще Гоголь в «Ревизоре». Страх перед феноменом самой непредсказуемой жизни, так сказать, экзистенциальный страх воплотил и Михаил Булгаков в образе Пилата в «Мастере и Маргарите». У такого страха глаза особенно велики. Он передается по бюрократической цепочке и скоро овладевает всем организмом, распространяясь и в обществе в целом. Отсюда — явление анонимных, но обладающих таинственной силой документов. И еще более странной, если не сказать абсурдной (односторонней!), «переписки» художника с безликим Государством.

Отряд вполне, кажется, вменяемых авторитетных кинодеятелей возмущен. Но никто из них тем не менее не в состоянии принять внятное решение, окованный страхом анонимности. И никакая разумная логика здесь не поможет.

Художник, в данном случае Тарковский, приходит в отчаяние из-за непонимания чиновников, того же А. В. Романова, а позднее — Ф. Т. Ермаша. Они говорят одно, а делают другое, доводя режиссера своим абсурдным поведением до уже неконтролируемых взрывов. Но в рамках бюрократической анонимности, которой эти люди подчиняются, нет ни Романовых,

ни Ермашей! Поэтому они искренне недоумевают, когда их пытаются обвинить в бедах, свалившихся на голову Тарковского, или, что еще страшнее, в его болезни или смерти.

Оказавшись внутри «системы», они неизбежно лишились способности что-либо решать, а уж тем более нести ответственность за решение. Сила государственной обезличенности в том, что она поддерживается внеличностным мировидением так называемого «народа», на который бюрократы любят ссылался, поскольку убеждены (в силу той же анонимности), что защищают его интересы.

Вслушаемся в аргументы Сурина.

Это картины не Тарковского и Кончаловского, это коллективное (то есть опять же анонимное!) детище, а поэтому коллектив (?!) волен ими распоряжаться по своему усмотрению. «Народ» выражает свое согласие с государственным Анонимом в виде посланий в прессу или «органам» или привычным испокон веку молчанием. За эту декорацию удобно спрятаться и тем деятелям культуры, которые сами не выходят за рамки анонимной посредственности. Но своей безликостью она пугает и настоящих художников.

Итак, договориться, как всегда, не удалось.

Отвлекаясь от бюрократических баталий, Тарковский берется помочь А. Гордону в его работу над фильмом о Сергее Лазо.

Июль 1967 года. Молдавия. Кишинев.

В местах, овеянных гением Овидия и Пушкина, режиссера встретили с присущим южанам гостеприимством. Автор сценария картины, заместитель главного редактора киностудии «Молдова-фильм» Георгэ Маларчук был, по свидетельству Гордона, покорен обаянием личности Андрея, а особенно – умением пить. Андрею Арсеньевичу на все будущие сценарий переделки была выдана неограниченная доверенность.

Несмотря на бурную насыщенность южного «отпуска» не только с выпивкой, но и с прилетом к нему «одной дамы», Тарковский написал финал «Гибель Лазо». Правда, блестяще придуманная и написанная сцена, на взгляд Гордона, никак не совпадала с общей тональностью сценария. Кроме того, в сцене появился новый эпизодический персонаж — «иронически улыбающийся и неврастеничный, щеголеватый, с худощавым и порочным лицом» атаман Бочкарев, на роль которого предложил себя сам Андрей Арсеньевич.

Группа с интересом наблюдала за Тарковским. Воздух съемок, по выражению Гордона, наполнился «весельем и отвагой» его шурина. «Мне было непросто работать на съемке, когда рядом на площадке второй режиссер. А Андрей, видимо, соскучившись

по любимому делу, не замечал, что ставит меня в глазах группы, с которой я снял уже почти весь фильм, в довольно странное положение. Но, зная Андрея, зная его безоглядную увлеченность делом, я дал ему возможность похозяйничать на площадке…»[123]

Тем не менее материал фильма стал меняться в лучшую сторону. Особенно Александр Витальевич отмечает заключительную новеллу картины, в которой, как ему кажется, отразилась любовь Тарковского к «Семи самураям». «Лазо… попал в ловушку в замкнутом пространстве двора. Впечатление усилено шумом дождя, топотом людей, скоком копыт, выстрелами и прочими шумами. Герой сражен, упал с лошади на мокрую землю, его волокут к паровозу головой назад, как перевернутого Христа. Этих кадров волочения Лазо — “Христа” в фильме было много. Я сказал Андрею: многовато. Он ответил: в самый раз, если есть жертвы, то есть и мучения»[124].

Но именно эти сцены вызвали неприятие у начальства и повлияли на отношение к фильму в целом. А. Романов же произнес следующее, имея в виду роль белогвардейца, исполненную Тарковским: «Да вы понимаете, в кого стреляет Тарковский? Он в нас стреляет! Он в коммунистов стреляет!»

Вернемся к «Рублеву».

В январе1969 года, во многом благодаря хлопотам Григория Михайловича Козинцева, было принято решение о выпуске фильма в прокат.

Были у картины и другие защитники и пропагандисты. Например Николай Шишлин (1926—1994), политический консультант международного отдела ЦК КПСС, ходивший в приятелях и у Тарковского, и у Кончаловского. К ним относился и Георгий Куницын (1922—1996). Он присутствовал на обсуждениях уже готовой картины, отстаивал ее. На «приемном просмотре» был председателем заседания и выдвинул картину на первую категорию. Фильм, по его воспоминаниям, «был принят без всяких разговоров и эксцессов»[125]. Но после приема ситуация усугубилась. У Куницына произошел скандал с руководством, и он должен был уйти из ЦК «по собственному желанию» на должность редактора отдела литературы и искусства газеты «Правда».

Г. М. Козинцев — один из немногих старших коллег Тарковского, кто на деле боролся за выпуск «Рублева» на экран сразу же после того, как стало известно, что ленту «тормозят».

Не испугался, поскольку твердо был уверен в значительности картины. И это при том, что Тарковский не жаловал кинематограф Григория Михайловича вкупе с кинематографом

других «стариков», весьма скептически отзываясь о его шекспировских картинах.

Если смотреть на ситуацию сквозь традиционный конфликт «отцов и детей», то само отношение Козинцева к Тарковскому и его немногим к тому времени фильмам, начиная, как мы помним, с «Иванова детства», кажется из ряда вон выходящим. Похоже, живого классика, весьма ироничного и даже злого в оценке современного ему кино, покорила свобода высказывания молодого коллеги, в полноте своей отраженная в фактуре «Рублева», отзвук которого, в этом смысле, очевиден, на наш взгляд, в козинцевском «Лире». Примечательно, что в рабочих тетрадях 1971 года Козинцев обрушивается на Кончаловского за его отступничество от принципов «Аси Клячиной» и характерно поминает Тарковского: «Одна у меня только любовь… Какой же великий фильм он снял»[126].

Козинцев с 1967 года обращался а самые разные инстанции, вплоть до отдела культуры ЦК КПСС — и лично, и письменно. Сам Тарковский считал, что главные «виновники» выхода картины — Алексей Косыгин и Козинцев с Шостаковичем, и никто другой. А еще тогда, в 1969-м, когда было принято решение о выпуске, Тарковский послал благодарное пистмо Козинцеву, в котором называл его «настоящим интеллигентным человеком» «среди нашей кинематографической своры», хотя и «вполне одиноким в своих действиях», и обещая никогда не забыть сделанного[127].

В дальнейшем Андрей Арсеньевич делится со старшим коллегой свалившимися на него проблемами из-за демонстрации «Рублева» в Каннах и подробностями работы над сценарием и фильмом «Солярис». Козинцев продолжает опекать Андрея и сообщает ему, что виделся с Шостаковичем, предлагает доказать картину ему. Кстати, Григорий Михайлович встречается со второй женой Андрея, когда та вместе с Н. Зоркой прибывает в Ленинград. Козинцев советует Ларисе встретиться с эстонским актером Юри Ярветом для переговоров о его участии в съемках «Соляриса». Без проволочек Григорий Михайлович откликается на просьбу Тарковского помочь Анатолию Солоницыну устроиться в Ленинграде в «театр, где режиссером Владимиров».

Свое впечатление от козинцевского «Лира» Тарковский, как может, пытается смягчить (письмо от 15 декабря 1970 года). Говорит о плохом самочувствии во время просмотра, ссылается на невозможность занять объективную позицию в оценке картины, этой «серьезной работы классического толка и театрально организованной». Если иметь в виду взгляд Тарковского на специфику кино, то такое определение фильма в его устах

означает полное его неприятие. Интересен следующий абзац — с точки зрения того, как сам Андрей Арсеньевич экранизировал бы трагедию:

«Для меня "Лир" на экране весь должен был бы строиться на буре — на ее приближении, духоте, зное — изматывающем и жестоком, на том, как она, наконец, обрушивается на землю и уносится, освободив персонажи и зрителя от тяжести и совпав с катарсисом. Потому что, как мне кажется, в "Лире" важен процесс, и буря его приблизила бы до зрителя буквально физиологически».

Григорию Михайловичу ничего не остается, как поблагодарить Андрея за «откровенное письмо» и присовокупить, что он никогда не считал, что людям, к которым он хорошо относится, обязательно должны нравиться его фильмы.

В Центральном доме кино «Андрей Рублева» показали 17 февраля 1969 года. Премьера, по словам В. Фомина, «вылилась в подлинный триумф». Ольга Суркова же, говоря о «самом первом показе» картины на «Мосфильме» в присутствии «коллег, друзей, знакомых и работников студии», пишет, что «жестокие и натуралистические» эпизоды вызвали в зале гул возмущения. После просмотра Андрей показался ей напряженным и одиноким. К нему никто не подошел, даже его соавтор по сценарию Кончаловский, резко не принявший картины.

С 6 марта 1969 года «Андрей Рублев» получает разрешительное удостоверение, но выход его вновь приостанавливается. Скандал разразился после того, как фильм, купленный французской фирмой и показанный вне конкурса (выставлять его на конкурс категорически запретил «Совэкспортфильм») на XXI Каннском фестивале, удостоился там премии ФИПРЕССИ.

В интерпретации А. Кончаловского положение дел выглядело так:

«Андрей вернулся из Венеции абсолютным западником… "Андрея Рублева" он делал с прицелом на Венецию, не случайно даже вставил в финальную новеллу итальянских послов. В Канне картина оказалась по чистой случайности. Копия была готова уже в феврале, но начались проблемы, поправки, ни о каких фестивалях и речи быть не могло. Потом на какой-то момент ситуация вроде как утряслась, "Совэкспортфильм" продал "Рублева" вместе с еще шестью картинами, "Войной и миром" и другими, французскому бизнесмену Алексу Московичу. Москович привез картину на кинорынок в Канн. К этому времени опять возникли проблемы, Госкино пыталось картину отозвать,

Москович сказал: “Ничего не буду отдавать, я уже «платил за копии”.

Картина появилась в Канне вопреки советской власти, представлена была не от СССР, была во внеконкурсном показе, потому получить могла только премию критики. Успех был сногсшибательный: все знали, что большевики хотели “Рублева” снять с показа, то есть что он запрещенный. Не было бы всей этой свистопляски, картину нормально показали бы предшествующей осенью в Венеции…»[128]

Премия ФИПРЕССИ, которой, кажется, следовало бы порадоваться, осложнила жизнь Андрея, по его выражению, до крайности. Ему предлагали отказаться от нее. У высоких чиновников возникала в связи с этим идея о выходе страны из Международной ассоциации критиков.

Однако что же так напугало отечественное чиновничество и определенную часть критики, общественных деятелей, творческих работников в фильме Тарковского? Киновед В. Фомин, неустанно занимавшийся вопросами так называемого «полочного» кино, твердо уверен, что вовсе не экранные «жестокости», не натурализм и тому подобные вещи так встревожили упомянутую публику. Пугала концепция художника.

О концепции будет речь впереди. Но нам кажется, что раз за понятием «жестокого» натурализма, так часто выставляемого в упрек режиссеру, скрывается нечто более серьезное на самом деле связанное со специфическим взглядом Андрея Тарковского на мир.

Размышляя на обозначенную выше тему, А. Кончаловский в очередной раз произносит сакраментальное: «Фактура!» Именно «фактура», как он полагает, сеяла панику среди бюрократов, да и не только среди них. Соглашаясь с этой точкой зрения, поясним свои основания. «Фактура» здесь не столько крупнозернистая шероховатость человеческой кожи на экране или облупленная стена, сколько сама недекорированная реальность в киноизображении, за которой ясно проступила непреодолимая катастрофичность человеческого бытия, его балансирование на тонкой грани между жизнью и смертью независимо от преобладающей на данный момент идеологии.

Но такое можно было увидеть и на экране 1920-х. Разве не «фактурен», в упомянутом смысле, кинематограф Эйзенштейна — с его «Броненосцем» или «Стачкой»? Однако там «фактурность» катастрофы, даже детская кровь на наших глазах и немедленно преодолевается революционным «монтажным жестом» и самого народа как героя произведения, и вслед за ним — художника. Не так в тех фильмах, которые вместе с «Рублевым», а иногда и

жестче пострадали во второй половине 1960-х. Речь идет об «Истории Аси Клячиной…» А. Кончаловского, «Комиссаре» А. Аскольдова, «Скверном анекдоте» А. Алова и В. Наумова, «Дневных звездах» И. Таланкина и некоторых других.

Воплощенная с разной мерой таланта, мировоззренческой глубины и профессионального мастерства «фактура» этих картин свидетельствовала о непреодолимости (в опыте отдельного человека) катастрофического состояния мира. Иные герои этих фильмов заслуживали уважение хотя бы потому, что с почти немотивированной стойкостью переживали трагедию «личного Апокалипсиса», когда опереться было вовсе не на что. Невозможно было и финальное торжество масс, акцентированное от руки раскрашенным на черно-белой пленке флагом, как в конце «Броненосца». Очень показательна цветовая «рифма» с обратным знаком не только к финалу «Ивана Грозного» того же Эйзенштейна, но и к «Рублеву» Тарковского.

На рубеже 1960—1970-х в нашем кинематографе явно проступило, можно сказать, «тютчевское» ощущение неустойчивости человеческого мироздания, ощущение шевелящегося хаоса под, казалось бы, благополучно застойной реальностью общественной жизни в Отечестве. Может быть, именно наши родные бюрократы, руководствуясь традиционным «экзистенциальным» страхом, первыми почуяли в фактуре «Рублева» неприкрыто катастрофичное мировидение их создателя, который не только ощущал шевеление хаоса, но и бесстрашно выводил его на поверхность «фактурного» изображения. Бюрократический страх со всей очевидностью обнаружился и в известной анонимной записке. Кстати говоря, ее содержание, с теми или иными нюансами, перекочевывало и в отрицательные, и в положительные оценки картины, звучавшие из авторитетных уст[129]. И в преддверии перестройки, на рубеже 1990-х и далее, когда сформируется многоголосая, а оттого в целом более объективная реакция на «Рублева», оценка картины будет содержательно оформляться в том же русле, но с разными знаками.

Примечательны смыкающиеся в главном отклики со стороны патриотов отечественной истории художника Ильи Глазунова и — позднее — математика, члена-корреспондента АН СССР Игоря Шафаревича, которые как раз и не принимают трагедийного мировидения Тарковского, не находя в нем чаемого позитива в оценке прошлого страны.

Популярный художник был убежден, что в «Андрее Рублеве» исказили историческую правду. А сам иконописец предстал «как современный мечущийся неврастеник, не видящий пути,

путающийся в исканиях, тогда как он создал самые гармоничные, пронизанные духовным светом произведения, которые в тяжелые годы нашей истории давали понятие о нравственных идеалах нации». Глазунов вынес впечатление, что «авторы фильма ненавидят не только русскую историю, но и саму русскую землю, где идут дожди, где всегда грязь и слякоть». Прекрасны же только завоеватели-ордынцы, «потрясающие великолепием осанки и костюма»[130].

Едва ли не в том же русле толковал картину почитаемый Тарковским А. И. Солженицын, когда увидел ее вторично в 1983 году уже в Вермонте как «переброшенную валютной и пропагандной жаждой Советов на заграничные экраны, заранее прославленную западной прессой». Исторической критики, по убеждению писателя, фильм Тарковского не выдерживает, лента — «несердечная», жестокая. Представленный в образе героя сегодняшний безрелигиозный гуманист, «отделенный от дикой толпы и разочарованный ею», пребывает вне Церкви. Этот отзыв был тем более обиден, что темперамент писателя, его бескомпромиссность в оценках и судьба мученика и проповедника очень близки Тарковскому, можно сказать, соответствовали его духу. Ведь именно Солженицыну одному из первых мечтал показать свой фильм режиссер.

Точно и глубоко описал катастрофизм мировидения Тарковского Лев Аннинский, правда, уже в период объявленной свободы слова [131]. Хотя о своем восхищении картиной оповестил Андрея Арсеньевича сразу, как только фильм увидел. Однако режиссер с некоторой настороженностью отнесся к письму критика, поскольку тот совсем недавно положительно оценил «Войну и мир» С. Бондарчука.

Феномен Тарковского как художника, полагает критик, в самом сопоставлении бездн, судеб, высот. В чувстве края, конца света — безотносительно к условиям или аспектам. Поэтому отрицание у Тарковского надо принять как закон, им самим над собой признанный. Если иначе подходить к режиссеру, то мы будем натыкаться на сплошные противоречия.

Художник оказывается, по существу единственным носителем света, единственным восприемником божественного начала. Художник почти раздавлен этой миссией. Он одинок. И надо быть готовым ко всему.

Тарковский, как понимает его Аннинский, едва ли не единственный из шестидесятников «почувствовал катастрофу». Причем речь идет о катастрофе, которая «гнездится в самом человеке». Иными словами «личный Апокалипсис» – в самом художнике.

Аннинский сопоставляет по «общей концепции» «Войну и мир» Бондарчука и «Андрея Рублева». При всех поправках, объективно «столкнулись эти линии в одной точке духовного пространства и времени, на переломе от шестидесятых годов к семидесятым, в той точке, которая зовется русской национальной историей — традицией — памятью. Полный контраст у Бондарчука “теплая русская традиция” вбирает человека дает ему Дом и Купол, у него история и человек как бы взаиморастворяются друг в друге — в достаточно корректном соответствии с той стороной толстовской прозы, которая связана с теорией роя. Тарковский же не может принять самую мысль об истории как о материнском лоне. Разумеется, он и фактуру соответствующую не приемлет. Он не увидел бы ни красоты стаи гончих, несущейся по мерзлой траве, ни красоты аустерлицкой атаки, ни красоты “русских споров” под сенью лиловых аллей в усадьбах. У Тарковского не Дом — бездомье, и человек у него не вобран в чрево Истории, а исторгнут из него вон; индивид, проходящий сквозь кровавый хаос истории, расплачивается жизнью за свою попытку облагородить дикое» . (Подчеркнуто нами. — В. Ф.)

«Андре Рублев»: от сценария к фильму

…Смотри, какой здесь вид:
избушек ряд убогий,
За ними чернозем, равнины скат отлогий,
Над ними серых тун густая полоса.
Где нивы светлые? где темные леса?
Где речка?..
А. С. Пушкин. Румяный критик мой… 1830

Взглянем на фильм Тарковского сквозь сценарий, создававшийся в дуэте с Кончаловским. Ведь, по существу, картина вылилась в подспудный спор со вторым полноправным автором сценария. Надо сказать, сценарий вообще крайне редко упоминается рядом с картиной. Вторая заслоняет первый.

Пролог к первой части сценария[132] заявляет историческую тему – Куликовская битва, рассвет *после* сражения. Здесь

одновременно и регистрация исторического факта, и символический из факта вывод. Смертельно раненый русский дружинник пытается поднять меч на давно *поверженного, убитого врага* , татарского всадника. В сценарии образ ненависти к *побежденному, мертвому врагу* , то есть иллюзорному внешнему врагу получает развитие. Не татары враги. Истинный враг – в самом русском, в его *внутреннем* состоянии, в его психологии, формировавшейся веками. Междоусобное противостояние русского русскому развивается на нескольких уровнях сюжета. Противостоят друг другу Великий и Малый князья народ — власти и церкви, в самом народе смолянин противостоит москвичу, москвич — смолянину и т. д. Присутствие татар лишь обнажает противостояние.

Эта черта в развитии образа народа близка и фильму. Но в прологе картины на первый план выдвигаются судьба и подвиг художника. Пролог — подвиг «мужицкого Икара». Уродливое сооружение из шкур. Яростная толпа. Короткий полет. Почти животный восторг и — мордой в землю. В сценарии у «Икара» — крылья. Он уподоблен ангелу, летящему над землей, перед которым люди, хотя он вскоре и погибнет, встают на колени, ибо очевидна *святость* улетевшего по небу человека.

Примечателен следующий факт, связанный с заменой пролога к фильму. Эпизод Куликовской битвы и утра после нее был изъят, как свидетельствует, например, Т. Г. Огородникова, из-за урезанной сметы. Но сам Андрей Арсеньевич не мог не понимать, что выпадение *этого* пролога и замена его прологом ко второй части сценария переставит акценты в концепции картины. Может быть, уже приступая к съемкам, Тарковский думал о *другом* произведении, нежели то, которое предугадывалось сценарием? Здесь происходит, кажется, нечто напоминающее историю со «вторым» и «третьим» «Сталкерами». Неожиданно вклинившийся в процесс съемок «технический» сбой (об этом подробно — далее) коренным образом повлияет на идею фильма, изменит статус героя.

Сценарный эпизод «Тоска. Лето 1419 года». Полувымершая от голода деревня. Три персонажа: пожилой хозяин подворья, мастеровой и Бориска, будущий создатель колокола. Образ народа сводится в результате к этой троице. Она подтолкнет Рублева к его гениальной иконе. Первый же толчок будет детских воспоминаний, которых в фильме нет

…Родители молотят зерно. Однообразные движения их рук нежно и резко очерчены *солнцем* . Именно это движение впервые тогда захотелось ему передать. А теперь и сидящую перед ним троицу крестьян освещает *солнце* . Образ божественного светила,

к которому устремляется и дух художника, и духа народа, значим в сценарии с самого начала. Великий замысел иконописца не просто «подсказан» народом, а начинает свой путь, говоря словом Бахтина, в материально-телесном кругу. Высокое и низкое находят друг друга в единстве мироздания.

Народ в сценарии не только темен. Он стихийно ищет пути к единению, каждым новым шагом разрушая и вновь изнутри воссоздавая чаемое братство. Народ в сценарии неприкаянный, весь – «беглый». Через сюжет проходит линия поиска беглого, предавшего огню княжеские хоромы. Народ – в начале пути к единству национальной семьи. Из бездны к солнцу Троицы начинается и путь художника, воплотившего «народную тоску по братству».

Один из фундаментальных образов сценария – «праведные жены». Женщины с Девичьего поля, пожертвовавшие врагу, осадившему Москву, свои волосы. Они перешли на стены владимирского Успенского собора во фрески Страшного суда, над которыми так мучительно бьется герой. Рублев видел на том же поле и русских мужиков, больших, слабых, беспомощно взиравших, как их матери, жены и сестры перед всем миром платки снимают, позором за них и Москву платят. Образ отцовско-сыновней беспомощной неосуществленности — основополагающий как для Тарковского и Кончаловского, так и вообще для отечественного кино второй половины XX века. У Тарковского такая неосуществленность одновременно и вина перед женщиной-матерью.

В сценарии художник впитывает трагизм происходящего, несет его как груз личной вины. Рублев, как Иван в предыдущей картине Тарковского, выступает в роли защитника материнского лона Родины. В сценарии он в яростном гневе то и дело бросается на ордынцев с отчетливым намерением пролить кровь.

Символическим средоточием женской темы в сценарии станет Дурочка как проявление высшей мудрости при*род* ы-*род*ины-на*род* а. Ее невменяемость, косноязычие, а по сути, немота, не что иное, как предчувствие зачатия и сама беременность. Как только Дурочка разрешается от бремени, — а происходит это перед тем, как в воображении Рублева забрезжит образ «Троицы», — в ее лице возникает осмысленность, а в устах — внятная речь.

Роды происходят в хлеву. На виду у беглых крестьян. Причем рождается татарчонок, «ворожий сын», как замечает кто-то. «Ничего-ничего! Это же наш татаренок! — успокоит другой — *Русский* татаренок! Мать-то какая? Русская? Ну и все!» В эпизоде легко уловить рифму с евангельским сюжетом рождения

Спасителя (здесь и хлев, и «волхвы»), с возрожденческими (Леонардо да Винчи, например) изображениями мадонн, когда за спиной у женщины в амбразуре окна распахиваются пространства едва ли не мироздания. В преобразившейся, блаженной можно увидеть образ родины, Руси, воспринявшей чужое семя и воссоединившей его с родным, природным. Земля оказалась мудрее даже ее духовного сына — художника Рублева. Но и в художнике откликается эта мудрость. Не зря переродившаяся через свой плод блаженная наконец узнает *нового* Андрея («мужественного»). Узнает после того, как его лик осветится улыбкой.

В рождении Младенца материализуется идея природа народного единства (братства), высокая символика которого отобразится затем в «Троице». Так разрешается и вина Андрея. По сценарию, его подозревают в том, что именно он «обрюхатил» дурочку. Появление ребенка снимает с него подозрение во грехе. Но он *духовный* «провокатор» происшедшего. Своими испытаниями, страстями он подталкивал и это событие, и событие рождения колокола. В конце концов, и немота Рублева не собственно его немота, а немота Блаженной, немота Родины.

Из фильма убран всякий намек на беременность Блаженной. Ее увозят татары, а затем она возникает в новелле «Колокол» после первых колокольных звуков. Но это уже не та безумная, с которой зритель встречался ранее. Перед нами нарядная молодая славянка, ведущая лошадь. Позднее, когда Бориска будет рыдать на коленях у Рублева, жалуясь, что отец, «змей», так и не открыл секрета, а Андрей будет его успокаивать, впервые после долгого молчания заговорив, — в этот момент в глубине панорамы мы вновь ее увидим. Увидим и мальчика с лошадью, идущего за молодой женщиной.

Тарковский не дает никаких заметных указаний, хотя мы вправе предположить, что это сын героини фильма. Что же перед нами? Непорочное зачатие?

Но в фильме важно, может быть, и не это, а *преображение мира* в творческом акте, которым является создание колокола. Сам этот процесс можно понимать как процесс зачатия, вынашивания и, наконец, родов. Не случайно ведь в упомянутом эпизоде производство колокола приобретает уже не техническое, а именно художественное значение. За всем этим угадывается символика плодоношения матери-земли, разрешение от бремени природы.

Сцена рытья литейной ямы. Перед зрителем будто распахивается лоно земли, ее готовые к плодоношению недра. Не превращение ли это сценарного эпизода родов? Похожий образ

перейдет и в картину Кончаловского об Асе Клячиной, тоже в своем роде блаженной.

Бориска натыкается на корневище. Пытается выдернуть его. Но не тут-то было! Продвигаясь по длине корня, поднимает голову и видит дерево, вознесенное кроной в небеса. И так открывает для себя единство вселенной: подземный и земной мир срастаются с небом. Юноша падает в позе распятия на край вырытой ямы. Камера снимает его с небесной высоты. Ощущение полета души из недр земных – тем более что черноту ямы, снятой сверху, пересекает летящий голубь.

Монтажный стык. Следующая сцена – поиски глины. Бориска спрыгивает откуда-то сверху, как бы возвращаясь с небес.

Итак, финальное «плодоношение» (и в сценарии, и в фильме) – завершающий этап испытаний Рублева, его художнической инициации. А затем – тайна вознесения в высоком творческом подвиге к божественной гармонии «Троицы».

Жанр «Рублева» проступает в сценарии и воспринимается фильмом. В нем есть признаки когда-то открытой М.М. Бахтиным *мениппеи* , порожденной карнавализованной областью искусства. Жанр этот синтезирует низкое и возвышенное, смешное и серьезное, комическое и трагическое, ум и глупость а т. д.. предполагая предельную авторскую свободу. Формировался он «в эпоху разложения национального предания, разрушения тех этических норм, которые составляли античный идеал “благообразия" (“красоты-благородства"), в эпоху… подготовки и формирования новой мировой религии — христианства»[133].

Жанр мениппеи хранит историческую память о своем происхождении и, ассимилируясь в искусстве новых времен, становится особенно актуальным в перевальные периоды истории. Сюжет мениппеи — испытательное странствие мудреца в трех мирах: в преисподней, на земле и на небе. А точнее, испытание той «правды о мире», носителем которой является странствующий мудрец.

Своей «правдой» Андрей Рублев противостоит вначале «правде» Феофана Грека, карающую живопись которого монах отвергает. В сценарии подчеркнуто «смеховая» ситуация встречи Андрея с иконами Грека как бы спорит с их суровыми ликами.

В фильме явление главного оппонента Рублева обставляется иначе. Смеха ни на йоту. Напротив, за стенами, укрывающими Феофана (Николай Сергеев), зритель видит ужас. Там колесуют какого-то несчастного. И сам иконник в конце концов не выдерживает, резко осуждает тех, кто казнит и кто глазеет на казнь.

«…Слепы люди, народ темен!..» – восклицает Феофан

сценария и рисует образ конца времен. «Где они, твои праведники?!.. Не будет страха — не будет веры!..» Андрей убежден, что людям «напоминать надо почаще, что люди они, что русские, одна кровь, одна земля». «Правда» Андрея — низовая, мужицкая. Народ — страдалец, нет на нем вины по страданию его и его темноте. Вина на князьях, на «фарисеях» да «книжниках». Сила народа — в единстве, замешанном на взаимной любви. Именно за эту «правду», грозится Феофан, Андрея могут в Белозерск упечь.

В фильме и монолог короче, и предостережение Феофана в ином контексте звучит. Но и там, и здесь, в подкрепление Андреевой «правды», разворачивается картина восшествия на Голгофу мужицкого Христа. В фильме — как продолжение темы мужицкого «Икара». В сценарии сцена обытовлена рядом деталей. Нет той библейской панорамы (в духе Питера Брейтеля Старшего) и торжественности в шествии, что в фильме. Нет едва уловимых на экране, растворяющихся в белесости неба и снега ангелов, сопровождающих процессию. Кроме того, в сценарии эта картина возникает как ответная «реплика» тому, что тревожит воображение Грека. Христос Феофана — одиноко противостоит тому народу, который он явился спасать. Здесь невозможно любовное единение, а только — необходимость карать животную злобу человека. Да и сама картина в воображении *Грека* далека от русской действительности. Она ближе к каноническому тексту Писания.

Предметное воплощение «правды» Рублева — в эпизоде «Страшный Суд. Лето 1408 года», который почти без изменений перешел в фильм. После того как он видит, какую волну страха поднимает в душе Блаженной испачканная сажей белая стена собора, нарушенная гармония чистоты, художник утверждается, что народу нужен не Суд, а Праздник. Но не праздник с тяжелым похмельем, как после языческого действа или скоморошьих забав, а праздник духовного взлета к братскому единению.

Вспомним идею замысла, «озвученную» Тарковским еще на стадии съемок фильма: «Троицу» породила «великая народная тоска по братству». Но это скорее относится к сценарию, чем к фильму, где гениальная икона возникает таинственным путем, вопреки всему, что окружает Художника в бытии.

В традиционном инициационном сюжете исходная точка на пути героя — архетип дома. Родительский дом, отчий. Итог, посвятительных испытаний – тоже дом, но свой, своим, так сказать, горбом добытый. В фильме такого начала пути просто нет. В сценарии же это – крестьянское детство Андрея, пробуждающееся в его воспоминаниях.

Андрею является холодное прозрачное озеро, куда он ныряет, пытаясь достать дна[134]. Оказавшись под водой, он видит татарина, пораженного стрелой. Этот образ связывает сюжет сценария с прологом первой части. Тело мертвого врага – груз неизбывной беды, но и вины в народном сознании и сознании Рублева. Груз, от которого надо освободиться. Освобождение осуществляется как восхождение к «Троице». Последние этапы на этом пути – разрешение от бремени Блаженной, появление «русского татарчонка», а затем и взлет народного духа в стихийном творчестве Бориски.

В сценарии постоянны столкновения иконописца с мертвым «внешним врагом». Он и сам будто выходит на границу погибели. Ему то и дело грозит смерть. И оборотный ее лик – снижающий смех. Рублев Солоницына существенно ограничен в поступке. В сценарии же Андрей довольно часто бросается в схватку с завоевателями. Но любой его поступок такого рода тотчас же подвергается осмеянию. Будто сама жизнь возвращает художника к его прямой обязанности – творчеству. Та же жизнь, в которой добро и зло не то чтобы соседствуют, а смешиваются, опровергает и добровольную немоту Андрея.

В фильме созерцательность Рублева оборачивается катастрофическим взрывом. Он не просто поднимает руку на человека, а убивает. Причем не иноземного захватчика, а русского – из числа дружинников Малого князя, того дружинника, который пытается овладеть Блаженной. В этом убийстве, похоже, концентрируется накопленный в его душе протест против царящего в мире зла. Режиссер плотно пригоняет друг к другу эпизоды, где так или иначе в центре оказываются художники, их мировидение и отношение к ним среды. Это вариации на тему пролога. Поэтому особый смысл и выражение принимают посвятительные испытания героя, его катастрофа.

Действительность в сценарии не щадит бренную плоть Андрея. Он буквально по краю пропасти ходит, подвергаясь опасности низринуться в нее. В фильме же так построен, по сути, лишь единственный эпизод – «Праздник», где Андрей должен пережить соблазн плоти.

Кульминация сценарного сюжета, в согласии с архетипом, — «временная смерть» героя, прошедшего через разорение Владимира, сожжение его трудов в Успенском соборе и т. д. «Временная смерть» — обет молчания, духовная стагнация. А может быть, и глубокое погружение в себя, замирание для протекающей вовне жизни.

По сценарию, Рублев ожесточается против людей, осквернивших храм, уничтоживших его живопись. Он отвергает

сам прежние жизненные установки, которые защищал в споре с Феофаном Греком. «Полжизни в слепоте провел, — с горечью исповедуется он явившемуся из мертвых Феофану. — Я же для них делал днями-ночами… Спалили! Не люди ведь это, а?» Молчание художника — ответ бессловесности родины, олицетворенной в образе Блаженной. Но народное молчание не столько следствие природной темноты, сколько, напротив, обремененности смыслом. А смысл — в единстве сущего.

Вторая часть сценария — возвращение художника из смерти, возрождение в «Троице». В прологе этой части логичен и полет мужицкого Икара, в котором сочетаются и энергия стихийного низа, и предчувствие духовного возрождения. Все возвращается на круги своя, пройдя испытания, то есть все возвращается к дому, но уже через глубокие превращения. В это время на божий свет и является «русский татарчонок» как символ стихийного, нутром природным обеспеченного единения. Отсюда же прорастает символ духовного единства мироздания — «Троица».

В фильме источник творческого озарения Рублева непостижим или, во всяком случае, глубоко упрятан. Рождается крамольная мысль, что человек, которого изображает А. Солоницын, вообще никакого отношения не имеет к финальному божественному взлету. Таков, вероятно, замысел постановщика.

«Троица» явилась. Но не из «народной тоски по братству», а из чего-то, что, может быть, рассеяно в воздухе картины, что должно бы было бесплотно проступать в терзаниях и жажде полета низовых творцов. Божественный исток творческого полета показать, как этого хочет режиссер, нельзя. Он весь – в результате, то есть в самой иконе, и в иной форме овеществиться не может.

Тогда о чем фильм? Не оставляет чувство, что магистральный конфликт пролегает между сюжетом картины до явления живописи Рублева и самой этой живописью в эпилоге. Что же, те, кто предъявлял претензии Тарковскому, утверждая, что из предшествующего мрака показанной жизни Руси никак не может появиться торжество света и гармонии, были правы? Да, не может. И, как нам кажется, режиссер на этом настаивает. Высокий полет духа, творческий взлет художника к богу невозможно объяснить из непосредственно текущей жизни. Здесь пролегает непреодолимый конфликт между ее приземленной, ограниченной материальностью и неосязаемой (на ощупь!), бесплотной духовностью.

Таков и базовый конфликт творчества Тарковского в целом, все более утверждающийся по мере становления его кинематографа. Он опосредован, на наш взгляд, непреодолимым

внутренним противоречием в самом художнике, каким он ощущает себя в самой жизни. Утверждение этой коллизии как образа жизни и провоцировало противостояние Тарковского окружающей его реальности, в том числе и реальности бюрократической.

В сценарии итог испытательного пути дан как восхождение народа-природы-художника (духа) *к единому неделимому дому, к национальному семейному целому* . Здесь его жаждет и ищет каждый, даже самый третьестепенный персонаж. Поэтому так важна точка отсчета – крестьянский дом Рублева, потревоженный образом мертвого врага, в котором герой в начале своего движения видит воплощенную преграду к единению нации.

Разорванность, расчлененность внутреннего дома преодолевается путем испытаний. Когда налаживается внутренняя гармония, внутренний договор между художником и мирозданием, тогда зримым и осязаемым становится результат — произведение как торжество изначального единства мира. С этой точки зрения внятно и финальное единение Бориски и Рублева — стихийно растущего народного духа и зрелого духовного «я» художника. Рублев прижимает к груди плачущего Бориску как сына, а перед внутренним взором «иконника» встает образ его духовного отца Даниила Черного. Речь идет о нерушимости традиции и неукоснительной передаче творческой эстафеты.

В финале сценария, по художественной логике произведения, одна за другой возникают перед нами иконы и фрески. И «Троица» — *смысли вершина жизни* Андрея. Спокойная, великая, исполненная трепетной радости перед лицом человеческого братства.

Если уж слишком настойчиво искать в фильме источник естественной гармонии, воплощенной в «Троице», то это – божественная Природа.

«Издыхающее» летательное сооружение после падения «Икара» в прологе рифмуется с лошадью, катающейся по земле, может быть, от избытка весенних сил. К этому символу природной гармонии, к традиционному древнему оберегу – лошадям – вернется Тарковский и в финале «Рублева», когда последние кадры с фрагментами икон перейдут в завешанный дождем русский пейзаж с лошадьми.

В «Скоморохе» после расправы над персонажем, после того как монахи покидают пристройку, наступает тихая пауза, вновь начинается дождь, будто природа отодвигает человеческое и сама начинает хозяйничать в мире. На первом плане – монахи. На дальнем — за деревьями, за полосой воды – ритмически плавно, почти рапидом движутся дружинники со скоморохом поперек

седла. Ритмическая пауза выдвигает на авансцену самодвижение природного, которому, кажется, нет дела до распри между человеками. Почти цитата из фильма Ингмара Бергмана «Девичий источник» (1960), когда юная героиня фильма, которая вот-вот подвергнется жуткому насилию со стороны нищих пастухов, так же верхом неторопливо движется на фоне благостно раскрывающей ей свои объятия природы.

Каждый новый эпизод после пролога — катастрофа художника в социальной среде, будь то схваченный дружинниками скоморох или ослепленные резчики по камню.

Кирилл (Иван Лапиков) доносит на скомороха по идейным убеждениям – «Бог дал попа, а черт — скомороха!» Монах готов сурово наказывать жизнь за несовпадение с правилом. Кирилл – та часть Феофана Грека, которая порождает суровость его икон. Но Феофан — художник, и он мучается оттого, что принужден своим ремеслом казнить. А «книжник» Кирилл лишен способности переживать несовершенство мира как свое собственное. Он бездарен. Может быть, поэтому режиссер, в отличие от сценария, не Рублева, а Кирилла отправляет к Феофану. Зритель должен взглянуть на работы Грека глазами бесталанного, но идейно убежденного и в то же время завистливого Кирилла. Изображая суровый лик божества, Феофан тем не менее не вполне соглашается с этой своей суровостью. Отсюда и яростные взрывы его мятущейся натуры. Феофан в духовно-нравственном кризисе. Он устал, чувствует приближение смерти («Помру я скоро!»). В его страдании проявляется суть художника, полного мучительного сочувствия к человеку. Облик Феофана приобретает запредельную просветленность, противостоящую темному началу, Кирилла. Преобладание света в Феофане обнаруживается и тогда, когда он из мертвых является Рублеву. Он убеждает Андрея смириться с утратами, нанесенными злобой и жестокостью, и продолжать писать, мучительно находясь (как и он сам, Грек, при жизни) *между великим терзанием и великим прощением* .

Таким образом, для режиссера позитивным основанием художественного творчества, если рассматривать его как нравственный поступок, есть обращенное к человеку всепрощающее милосердие, присущее Богу или нерассуждающей немой природе. Рублев верен этой «правде» вплоть до набега, которым открывается вторая часть картины. Верен даже тогда, когда узнает об ослеплении камнерезов по приказу Большого князя. Он неколебим в своем убеждении, что народ не заслуживает той доли, в которой обретается, не заслуживает и страха, в котором живет. А поэтому искусство не может не быть

щадящим, несущим человеку высокую радость единства с миром.

Отметим, однако, что трактовка рублевского Страшного суда в фильме — только далекая гипотеза по отношению к реальному положению дел. Фрески Успенского собора сохранились лишь частично. Сохранившаяся часть изображает «не обреченных на муки, а напротив, или праведников, идущих на суде верой в спасение, или, в большей части росписи, милостивых судей и святых, уже движущихся в райские обители. *Другая важная часть изображений (в северном своде) погибла, и без нее замысел фресок до конца не понятен* . Там Андрей и Даниил, бесспорно, изобразили традиционную картину мучений»[135]. (Выделено нами. — В. Ф.) Но каким был изображен темный, погибельный мир зла и что вложили художники в лица осужденных, этого нам никогда уже не узнать.

У Тарковского Рублев ведет своего зрителя к высшей гармонии с мирозданием. И так исполняет божественную миссию, спасая людей преодолением страха, преодолением смерти. Чем ужаснее жизнь, тем значимее проникновение художника в божественную тайну бытия, недоступную разуму. Прикоснуться к ней возможно лишь в безотчетном, стихийном и мучительном жесте художника.

В чистом виде это творческий жест Бориски, *призванного* подарить людям праздник. Рублев же, в свою очередь, *призван, назначен* быть духовным отцом юноши. Происходит таинственное слияние стихийного народного жеста и духовного слова Рублева. Результат — «Троица». Логика «скачка» в эту область необъяснима.

Тарковский убежден, что художник (и он в том числе) создает свой, совершенно независимый от наличной реальности мир, никак не вытекающий из нее, а формирующийся под воздействием непостижимых импульсов, исходящих от высших сил. Вот почему созданный мир есть всегда мир совершенный и в своем совершенстве завершенный, абсолютно гармоничный как зеркальное отражение Божества.

«Троица» и есть зеркало Бога. Поэтому художник в фильме Тарковского и не знает земного дома, вполне равнодушен к нему. Он движется сквозь искореженную, угловатую плоть земли, родины, Руси, терзая тело и душу, к дому небесному единственному своему пристанищу, отчего и сам, в отличие от сценарного персонажа, приобретает некую бестелесность. К финалу фигура Рублева в исполнении Солоницына становится все прозрачнее (а может, и призрачнее), как и положено старцу, живущему постом и молитвой.

И все же, на наш взгляд, фильм Тарковского силен тем, что

плоть земного мира (земного дома) в нем все-таки хорошо осязаема. И если путь рождения «Троицы» упрятан, то рождение колокола, напротив, открыто и представляет собой развернутый сюжет. Впаянностью труда мастеров колокольного дела в плоть жизни может быть «оправдана» и последняя фраза цветового финала — лошади под теплым дождем. С неба на землю (все же!) возвращается художник. Круг завершен. Здесь точка отсчета нового пути к неизведанным гармониям.

В «Рублеве», как ни в одной из последующих картин Тарковского, важен диалог художника, находящегося в духовном поиске, подверженного рефлексиям, сомнениям, с многоголосой человеческой средой, а главное — с низовым народным мироощущением. Идея этого диалога была заложена в сценарии, и ее воплощения режиссер не избежал. Он был принужден вглядываться в низовой народный мир, пытаясь его постичь. Так все пристальнее и пристальнее вглядывается Рублев-Солоницын в деяние Бориски, как будто там, вовне, хочет отыскать ответ на свои внутренние вопросы. И что находит? Ответ — в слове очнувшегося от молчания героя: *следуетрука об руку, в единстве, в духовном братстве продолжать творческий путь высокому мастеру и мальчишке из народных низов* , совершившему неожиданно для себя стихийный праздник единения для народа.

К такому прямому утверждению целеполагания Тарковский больше не вернется в своем творчестве, следующий его герой будет по-монашески одиноко путь к высшим гармониям, навсегда отрываясь от земного пристанища.

ГЛАВА ВТОРАЯ. «СОЛЯРИС». 1968-1972

…между страницами записной книжки я нащупал что-то твердое — это был неизвестно как попавший туда ключ от моей квартиры па Земле; и повертел его в руках, не зная, что с ним делать…

Станислав Лем. Солярис. 1960

«Он выдает себя за мессию…». Замыслы и исполнения

…Мне, как и вам, страшно умереть… Не страшно только тем, кто знает, зачем он жил… Те, кто знают, зачем и для кого жить, истинно святые… Небо нам этого понять не поможет… Небу нет дела до нас… Человек для него слишком ничтожен… Ответ надо искать на земле…

Ф. Горенштейн, А. Тарковский. Светлый ветер

Годы с 1966-го по 1971-й были заняты не только борьбой за «Рублева». В 1968-м завершилась работа над сценарием «Белый день» («Зеркало») в соавторстве с А. Мишариным. И в октябре того же года вместе с Фридрихом Горенштейном Тарковский начинает писать сценарий по повести польского писателя-фантаста Станислава Лема «Солярис».

Это время непрестанных материальных забот. Правда, они никогда не покидали и не покинут Тарковского. Но до второго брака, до появления второго сына бытовые трудности воспринимались, пожалуй, легче. А сейчас…

К осени 1970 года долгов накапливается до 20 тысяч рублей. Сумма по тем временам значительная. Существенный источник денежных доходов — шитье на дому, которым занималась Анна Семеновна, мать Ларисы. Сама Лариса Павловна службой в штате «Мосфильма» не злоупотребляла, но, в свою очередь какие-то средства находить умела.

В это время они проживают в небольшой квартире в старом сном доме в Орлово-Давыдовском переулке, в котором самая

просторная комната была отведена под кабинет Андрея. Здесь же была и супружеская спальня. Две другие комнаты занимали Анна Семеновна, Ольга (Лялька), падчерица Андрея, и – позднее — маленький Андрюша. Там же было и «рабочее место» тещи Тарковского. Ольга Суркова описавшая каждое из новых местопребываний режиссера, была убеждена, что всюду он оставался «захожим странником». Анна Семеновна же служила «громоотводом» в семейных ссорах Андрея и Ларисы, часто вызванных тем, что муж не обходил вниманием и других женщин. Жена, не склонная так просто сдавать свои позиции, яростно боролась за единоличное право на супруга, может быть, вообще не созданного семьи.

Андрей легко увлекался. В период работы над «Солярисом», скажем, это была Наталья Бондарчук. И всякий раз, переходя к новой работе, Тарковский обретал соответствующую музу, когда в бытовом тылу оставалась жена. Наталья Сергеевна готова была броситься по требованию своего кумира в огонь и воду. А он, в свою очередь, находил в ней нечто идеальное, неземное, любовался как картиной. Так, во всяком случае, ей казалось.

Они, по словам актрисы, «жили одним днем», не загадывая, что будет дальше. Однако это не помешало ей, в двадцать один год, совершить попытку самоубийства. Ведь она не представляла себе жизни без Андрея! Но сама была замужем, как и Андрей женат. Хотя и представить его в качестве своего мужа не могла. Добавим, что позднейшая совместная жизнь Натальи Сергеевны с Николаем Бурляевым зиждилась, по ее признанию, на их обоюдной любви к Андрею.

Лариса в связи с новым «интересом» мужа устраивала ему уже привычные скандалы — вплоть до угрозы запретить в случае развода встречи с сыном. Вероятно, Тарковский ощущал тяжесть семейных уз, но сбросить их не мог. Любил сына. Жил в нем, кажется, и безотчетный страх перед супругой, насколько можно судить по воспоминаниям знавших их близко. Останавливала от разрыва, наверное, и боязнь новых брачных связей, поскольку, по изречению его отца, всякая последующая жена будет обязательно хуже предыдущей. Он все более привыкал к бытовой стороне брака с Ларисой, поддаваясь иллюзии своей защищенности от внешнего мира.

Трезво оценивает отношения брата с его второй женой М. А. Тарковская, убежденная, что Лариса привязывала к себе мужа, умело создавая видимость определенного комфорта и необходимости в ней самой. Между тем Тарковский постоянно нуждался в домашнем уюте, будто не вполне удовлетворяясь тем, что имел. Накануне своего сорокалетия он сетует на то, что нет в

его жизни ни покоя, ни тишины, крики, вечная уборка, беготня. Ни работать, ни думать невозможно…

В феврале 1971-го Тарковский и Горенштейн завершают работу над сценарием по фантастической повести Александра Беляева «Ариэль», далеким от прозы отечественного фантаста. Позднее сценарий получает название «Отречение», наконец – «Светлый ветер». Писали для экспериментального объединения на «Мосфильме» и «для денег», а окончили «по большому счету».

Действие сценария начинается на рубеже XIX—XX веков, а вешается осенью 1915 года в боях под Верденом. Здесь и гибнет главный герой — монах Филипп, когда-то, на пути Богу и бессмертию, получивший способность летать. Сценарий насыщен размышлениями о жизни и смерти, об истинной вере, о взаимоотношениях науки и религии, о богоискательстве. К этим проблемам Андрей Тарковский в дальнейшем будет постоянно обращаться, в том числе и к проблеме «рождения прагматизма» как неизбежной стадии в историческом становлении общества на рубеже XIX—XX веков.

«Отречение» вместе с «Белым днем» переправляется директору «Мосфильма» Н. Ф. Сизову и председателю Госкино Ф. Т. Ермашу с надеждой «запуститься» с каким-то из сценариев. Однако от него ждут «современной и нужной картины». А с этой точки зрения ни тот ни другой сценарий не подходит.

Время работы над «Рублевым» и борьбы за него было одновременно и кристаллизацией определяющих для творчества Тарковского замыслов. Намечались магистральные линии, просматривающиеся в его кинематографе вплоть до конца жизни. В начале 1970-х среди его воображаемых «проектов» фильм о суде над Борманом («Кагол»), экранизации «Матренина двора» Александра Солженицына и «Дома с башенкой» Фридриха Горенштейна, «Иосифа и его братьев» Т. Манна и «Чумы» А. Камю. Он хочет экранизировать Достоевского («Подросток») и ставить фильм о нем. Есть среди прочих и загадочный замысел «Двое видели лису», в котором, как уже было сказано, угадывается будущее «Жертвоприношение».

Осенью 1970 года стихийно возникнут переговоры с итальянцами о возможной постановке «Иосифа и его братьев» Томаса Манна. Тарковского приглашают в Италию для работы. Причем с расчетом на помощь местной компартии. Однако режиссер уверен, что его не отпустят из Союза. Хотя это не мешает ему мечтать о будущем контракте с итальянцами, когда он сможет добиться максимальной свободы творчества. Он уже намечает оператора для этой картины — конечно, Юсов. А художник — Шавкат Абдусаламов, хорошо чувствующий

«знойную библейскую фактуру». Но главное — написать. И Андрей собирается взяться за этот «адский труд» вместе со своим соавтором по «Зеркалу» Александром Мишариным. Правда, позднее, погрузившись в чтение книги Т. Манна, он всерьез сомневается, что этот текст можно перенести на экран.

Особое место в его списке занимает Достоевский. Тарковский активно накапливает литературу по «предмету», хочет приобрести довольно дорогое по тем временам собрание сочинений писателя. Планирует осваивать русских философов: В. Соловьева, К. Леонтьева, Н. Бердяева. Добытое тут же прочитывает. Он все больше склоняется к мысли, что нужно делать фильм о самом Федоре Михайловиче: о его характере его Боге и дьяволе, о его творчестве. Вот что может стать смыслом всего того, что ему хочется сделать в кино. В роли Достоевского ему видится, конечно, Анатолий Солоницын.

Принято считать, что Тарковскому не дали воплотить на экране произведения Федора Михайловича отечественные бюрократы от кино. Однако уже в эту пору у Андрея Арсеньевича возникают серьезные сомнения по поводу самой возможности с помощью кино адекватно «прочесть» произведения Достоевского, то есть так, чтобы в кинообразе нашел воплощение сам его дух. Не естественней ли «экранизировать» жизнь писателя?

Напомним, что у Тарковского с Достоевским были не столько отстраненные читательские отношения, сколько интимные, если хотите, продиктованные чувством духовного родства. В прозе Достоевского он узнавал себя, свою мировоззренческую проблематику, а то и просто факты своей жижи. В описываемый период непрекращающийся диалог с Федором Михайловичем был поддержан обострившимся у Тарковского интересом к, мистическому, к восточной философии. В дневниках вперемежку с Достоевским он то и дело цитирует китайских мудрецов. И едва ли не главным его открытием этого времени становится книга Германа Гессе «Игра в бисер», прочерчивающая путь героя к самопознанию и самоосуществлению как раз в восточном духе.

Заметим, что и Гессе серьезно увлекался Достоевским, написал о нем ряд заметок в годы Первой мировой войны. Размышляя о Достоевском, Гессе называет две силы, захватывающие его в творениях русского классика, два противоречивых начала. Голос первой силы «принимает смерть и отвергает надежду». Предпосылка его — «искреннее и откровенное признание, что наша жизнь, наша человечность – дело жалкое, сомнительное и, может быть, безнадежное». Но второй голос «указывает нам на иной, небесной стороне другое начало, противоположное смерти, другую действительность

другую сущность: совесть человека. Пусть человеческая жизнь наполнена войнами и страданиями, подлостью и мерзостью, но ведь имеется еще и что-то иное: совесть, способность человека держать ответ перед Богом. Конечно, и совесть ведет через страдание и страх смерти к отчаянию и вине, но она выводит нас из невыносимой бессмысленности одиночества, приближает к пониманию смысла, сущности, вечности»[136].

Нам кажется, что голоса этих «двух противоположных начал» звучали и в Тарковском. А в Достоевском, как потом и в Гессе, он находил переживающих его собственные внутренние борения авторов-собеседников. Собственно, краткая формула этих борений была уже обозначена — между грехом и святостью, что имело для Тарковского далеко не отвлеченный смысл, но конкретизированный его глубоко личными поисками пути к бессмертию. Творчество как нравственный поступок и пролагало для него такой путь.

Во время чтения «Игры» режиссер размышляет о сути истины, о возможности «связать человеческое с космосом», об определении религии, о смысле существования человека на земле. Фрагменты этих размышлений просочатся в диалоги и «полога «Светлого ветра»[137], «Соляриса». А с другой стороны, очевидно, что мысли, занимающие художника, порождены и открытиями, сделанными во время работы над «Рублевым». Если в эпоху «Рублева» его еще можно было счесть атеистом (вспомним впечатления Ямщикова), то теперь он убежден в существовании Бога, поскольку хорошо ощущает, как ему кажется, феномен запредельного и непознаваемого, а вместе с тем и нравственное содержание божественного начала, воплощенного в любви. Человек нуждается в идеале как в чем-то недосягаемом, но необходимом, в чем, собственно, и отражается идея бесконечности мироздания, что само по себе является «оправданием» Бога и безусловности бессмертия. Доступное человеку «вместилище» идеала, а значит, и идеи бесконечности, бессмертия — религия и искусство, которыми и держится людской мир.

Размышления Андрея Тарковского продиктованы надеждой на обретение духовно-нравственных опор как *спасения* в непосредственной жизни. Но опоры эти видятся чаше за пределами земного существования. Там — спасение. Рефлексии уводят его туда, откуда любимый герой Йозеф Кнехт из «Игры в бисер» как раз уходит. Кнехт бесповоротно оставляет замкнутый мир Касталии, мир «игры в бисер» и бросается в жизненные стихии, чтобы там обрести Ученика и реальное самовоплощение.

Тарковский все более утверждается в понимании искусства

как религии. В конце концов он создает для себя некую этику творчества, превращая его в миссию по осуществлению божественных промыслов *«перед лицом современного мира – чудовищно жестокого и в бессмысленности своей дошедшего до абсурда»* . Художник уже в 1970 году дает определение «ошибочному миру», утверждая, что история человечества продемонстрировала его развитие по самому негативному сценарию. В совокупности своей *«человеки могут только разрушать»*, поскольку человечество страдает смертельной болезнью бездуховности. Из этих размышлений следует и весьма важный вывод о месте в бытии человека не только творчества, но и творца.

Спасение человечества заключается в самоспасении человека. Свое историческое время Тарковский понимает как эпоху *«личной доблести»*, когда *«общие усилия бесплодны»*, поскольку человечество давно предало собственные духовнонравственные основы. На подвиг спасения человечества способен только гений, готовый создать новый нравственный идеал. «Но где он, этот Мессия?..» — вопрошает художник. Кто готов к самопожертвованию *«перед лицом тупой безгласной толпы»*? Кто готов *«подняться над возможностью жить, практически осознать смертность нашей плоти во имя будущего, во имя Бессмертия»*?

Проповеднический пафос его размышлений заставляет думать, что роль гения-мессии режиссер готов возложить и на себя или, во всяком случае, встать на этот путь самосовершенствования. Так уже на рубеже 1970-х годов в идейной подоплеке творчества Тарковского предчувствуется появление героя «Сталкера». Созревает идея «личного Апокалипсиса», которая делает индивида мировоззренчески нечувствительным к людскому окружению, к среде, в которой он обитает. И его личная жертва, его жертвоприношение как бы заслоняет мироздание, которое неизбежно, по мысли жертву приносящего, должно воскреснуть в этом акте.

Одновременно со становлением нравственно-философских основ мировидения художника оформляется и «затвердевает » его эстетика. Первые намеки на зарождение теории нашли отражение, как мы помним, в размышлениях после «Иванова детства» и перед «Андреем Рублевым». В более зрелом виде и уже при соавторстве киноведа Л. К. Козлова теоретическая позиция Тарковского прозвучала в журнале «Искусство кино. (1967. № 4). Статья носила концептуальное название — «Запечатленное время»

Теоретический труд Тарковского затянулся в исполнении на многие годы. Сначала от него отошел в 1970 году Леонид Козлов.

В декабре 1973 года Тарковский предлагает Ольге Сурковой занять место соавтора. В одном из вариантов заявки на книгу значилось, что она должна быть построена в форме диалога режиссера и критика, что позволило бы более полно осветить проблемы, волнующие художника. А это, во-первых, проблема творческая как проблема этическая, проблема ответственности художника. Во-вторых, конечно, вопросы изобразительного решения фильма: звук, киноактер, специфика кино как искусства. Важное место отводилось взаимоотношениям зрителя и художника. И все это — на фоне широких ассоциаций из опыта развития других искусств, с анализом опыта работы Тарковского — от замысла фильма, эпизода, кадра до конечной реализации.

Публикация книги уже при жизни и особенно после кончины Тарковского окрасилась скандалами, историю которых подробно излагает в своих мемуарах О. Е. Суркова, затеявшая тяжбу по поводу своих авторских прав на издание, вышедшее заграницей без упоминания ее имени еще в 1980-е годы[138].

Философско-эстетическая концепция киноискусства, исповедуемая Тарковским, складывалась в течение ряда лет, но исходный ее постулат, как мы уже отмечали, оформился в то время, когда он сотрудничал с Кончаловским и они оба работали над фильмами «Каток и скрипка» и «Иваново детство».

Что «кино где-то рядом», Тарковский впервые ощутил после «Иванова детства». И это отлилось в теоретическую формулу-образ Запечатленного Времени. А из нее родилось и определение специфики киноискусства. Сформировавшаяся концепция кино понуждала режиссера ограничивать фантазию в поисках формы и образных решений. Становилось ясно, что необходимо фильму, а что ему противопоказано. Образцом жесткого, но органичного концептуального подхода к своему творчеству стали для Тарковского ранний Довженко с его «Землей» и Робер Брессон с «Дневником сельского священника». Довженко покорял глубоким, первобытно-интимным ощущением природного, в котором практически полностью растворялся и человек. Брессон привлекал тем, что был едва ли не единственным кинематографистом, достигшим полного слияния своей практики с созданной им теорией. Французский режиссер разрушил так называемую «выразительность», сломав границу между образом и реальностью и заставив саму реальную жизнь звучать образно и выразительно. Простое наблюдение потока жизни! Тарковский ощутил здесь близость к *«восточному искусству дзенского толка»*.

Ужасающе очевидна нестыковка мировое, творческих установок художника с его собственной реальной жизнью, особенно в повседневно-бытовом плане. Существование Андрея

Арсеньевича все более превращается в сплошное противостояние окружающей его «близкой» и «дальне» действительности с редкими лакунами душевного передыха. В том числе и во внутрисемейной жизни. И уж, как доподлинно известно, в отношениях с разного уровня чиновниками. Конфликты этого ряда вовсе не планируются самой бюрократией от кино, а возникают как раз «спонтанно». Растет напряжение в общении с коллегами по кинематографическому цеху.

По тому, как «мучительно и через силу» идут дела с «Солярисом», Тарковский делает вывод, что не только «Мосфильм, но и все советское кино находится в жесточайшем кризисе. Оказывается, чтобы снять фильм, нужно бороться со студией которая, похоже, существует не для того, чтобы помогать работать, а для того, чтобы вставлять палки в колеса.

Владиславу Дворжецкому, исполнителю роли космолетчика Бертона в «Солярисе», не присылают характеристику из Омского обкома партии, а ему нужно с группой лететь на съемки в Японию. Да и сама Япония «висит на волоске». Не дают пленки, заторможена постройка декорации… Денег на фильм не хватает. Работать без утвержденной комитетом сметы группа не может. Такова скорбная регистрация (с середины лета до глубокой осени 1970 года) то и дело являющихся препятствий высокому творчеству. Да уж, кино на самом деле «у нас в исключительно ничтожном виде»!

«Солярис» с «заземлением» и без него

…Тарковский слишком «заземлил» мою книгу: ввел родителей и родственников Кельвина. В конце появляется какая-то избушка на острове. Когда я об этом слышу, меня охватывает чудовищное раздражение.

Из интервью с писателем Станиславом Лемом. Февраль 2005 года

Читающая Россия впервые познакомилась с произведением С. Лема по переводу Дм. Брускина («Звезда». 1962. № 8—10), из которого были изъяты все философские рассуждения героев романа. Особенно пострадала последняя глава «Старый мимоид».

Полный текст в переводе Г. Гудимовой и В Перельман появился лишь в 1976 году. Таким образом, Тарковский с Горенштейном, работая над сценарием, пользовались, похоже, ранним переводом Брускина.

Первая встреча Тарковского с Лемом по поводу экранизации «Соляриса» произошла в ресторане «Пекин» в присутствии Л. И. Лазарева. Сценариста Фридриха Горенштейна с собой не взяли, опасаясь, что он «заведется с полоборота». Да и Андрей не сильно жаждал этой встречи. По впечатлениям Лазаря Ильича, Лем встретил их недружелюбно, разговаривал высокомерно, и разрешение его на экранизацию выглядело снисходительно-презрительным.

Сам сценарий писатель категорически не принял. В первом его варианте действие начиналось на Земле. Появился и новый персонаж — Мария, жена Криса, к которой астронавт возвращался «прошенным и искупленным». Лем писал Тарковскому, что сценарий «подменил трагический конфликт прогресса неким видом биологического, циклического начала… и свел вопрос познавательных и этических противоречий к мелодрамату семейных ссор». После этого сценарий «в основном и главном» был возвращен к роману, но пролог «на Земле» Тарковский оставил.

В более позднем интервью[139] Лем так прокомментировал историю экранизации «Соляриса»: «…Однажды я сравнил нас с Тарковским с упряжкой двух лошадей, каждая из которых тянет телегу в своем направлении. Тарковский был гениальным художником и исключительной личностью, и, наверное, именно поэтому нам не удалось достичь никакого компромисса. Мне не нравилось ни психологическое решение картины в целом, ни нравственные сомнения, которые мучат главного героя на экране. “Солярис” должен был стать вопросом о границах человеческого познания, а не психологической драмой типа “Преступления и наказания” в космосе…»

Мы же полагаем, что фильм Тарковского не так уж далеко ушел от книги польского фантаста. Отметим вначале, что в романе есть нечто, роднящее его с рассказом В. Богомолова «Иван». По жанру это дневниковый документ. Он включает подробности прозаической, почти бытовой реальности происходящего. Так же, как Богомолов видит ситуацию глазами своего героя, Лем смотрит на происходящее в космосе, осмысляет и переживает его как Крис Кельвин, от лица которого и ведется повествование. События романа перестают быть космической экзотикой. Но и Тарковский хотел так снять «Солярис», чтобы у зрителя не возникало ощущения экзотики, хотел психологически

создать для персонажей реальную, привычную среду.

В самом начале книги, оказавшись на космической станции, наблюдающей за планетой Солярис, психолог Крис Кельвин *находит между страницами своей записной книжки неизвестно как туда попавший ключ от его квартиры на Земле* . Вот стартовая заявка на тему, важную как для Тарковского, так и для Лема: Земля как дом человечества во взаимоотношении с якобы чужим (до поры до времени) космосом.

В романе Солярис – протоплазматический океан-мозг, манипулирующий в своем таинственном бытии психикой, сознанием космонавтов. Наука стала в тупик перед этим явлением. Кельвин прибывает на станцию, чтобы принять окончательное решение по поводу дальнейших мероприятий. Возможно, потребуется воздействие на плазму сверхжестким излучением… Но по прибытии он как раз и сталкивается со странными манипуляциями Океана, в результате которых гибнет хорошо ему знакомый гибарян, а самому Крису является во время сна давно покончившая с собой его жена Хари (в романе – Хэри).

С того момента, как Крис начинает понимать, что явление жены не сон, в нем оживает затянувшаяся со временем душевная рана, пробуждается память о живом человеке, ушедшем из жизни и по его вине. Так романное повествование приобретает *исповедальный* характер. Крис Кельвин переживает на космической станции, вдали от Земли прямую встречу с образами своей больной совести, порожденными именно *виной за преданный дом*. И это вполне рифмуется с фильмом.

Правда, в беседе с Крисом Снаут произносит важный для понимания романа монолог, иначе трактующий проблем) контакта с другими мирами, нежели фильм. У Тарковского этот монолог сильно урезан и сводится к тому, что человечеству не нужен космос как таковой. Оно лишь хочет расширить землю до его границ. Человек ищет «зеркало». *Человеку нужен человек* . А это целиком этическая проблема. Речь Снаута-Ярвета исполнена оправдательно-сочувственных интонаций в оценке человека и его усилий в деле освоения вселенной. В книге же Снаут разоблачает слепое самомнение человечества, полагающего, что человеческий мир и принципы его построения есть наиболее достойная форма существования в мироздании. Но подспудно в монологе звучит и необходимость глубокого самопознания, отменяющего завоевательную агрессию «царя Природы». А ведь в этом пафос всех картин Тарковского.

Любопытно, что на поверхности литературного сюжета (как и потом – экранного) остается внешне привлекательная мелодраматическая история отношения Кельвина и его жены. Мы

ничего толком не знаем о «гостях» Снаута и Сарториуса. В фильме же в качестве «гостя»» последнего представлен карлик. Возможно, как образ «усеченной» души Сарториуса, ученого, лишенного живого чувства.

Иное дело – Хари. Чем дольше она задерживается на страницах романа, тем более очеловечивается не только в глазах Кельвина, но и в глазах читателя. А это прямой путь к образу героини в фильме. Существенна и история «рапорта Бертона», и манипуляции Океана, связанные с космонавтом Фехнером. Океан материализовал дом Фехнера в самом непосредственном смысле. Доктор Мессенджер, пытающийся разобраться в происшедшем, просит сообщить ему биографию Фехнера, начиная с детства; все, что известно о его семье и семейных обстоятельствах, о его маленьком ребенке; топографический план населенного пункта, где Фехнер вырос. Автор романа неравнодушен к проблеме памяти о земном доме, о Земле, а значит, и глубоко упрятанной в душе человека вины перед ними. Иными словами, минуя земной дом, нельзя было воплотить на экране проблематику романа Лема!

Очеловечиваясь и в романе, и в фильме, Хари встает перед проблемой: «Кто я?» Приближаясь к разгадке, она неизбежно приходит к мысли о самопожертвовании ради любимого человека, невольно утверждая свое нравственное превосходство над людьми. У Тарковского результатом ее мучительных поисков станет речь на дне рождения Снаута. Главное в том, что Крис «в нечеловеческих условиях ведет себя по-человечески», а другие делают вид, что «гости» нечто внешнее, мешающее. «А ведь это вы сами, это ваша совесть!» — восклицает Хари. И Крис становится перед нею на колени.

В одном из обсуждений фильма критик Ю. Смелков вполне обоснованно, на наш взгляд, назвал монолог Хари проповедью. За проповедью, как в поздних картинах Тарковского, следует жертвоприношение. А Кельвин, в свою очередь, этически итожит событие в финальном проповеднически звучащем монологе: *«До сегодняшнего дня человечество, Земля были попросту недоступны для любви… А может быть, мы вообще здесь только для того, чтобы впервые ощутить людей как повод для любви, а ?.. Гибарян умер не от страха… Он умер от стыда. Стыд! Вот чувство… которое спасет человечество!»* И в ответ к нему как к ребенку является его молодая мать, омывает сыну руки. Является отчий дом, отец. Словом, все то, что затаилось в его памяти как предмет любви. *«Для сохранения простых человеческих истым нужны тайны. Тайны счастья, смерти, любви»* . К постижению этой «простой истины» и пришел Крис в итоге своих испытаний на

Солярисе в фильме А. Тарковского. Вот этого в книге произойти не могло.

Там «человеческое поведение» на Солярисе подвергается критике… Лем намекает на возможность новой философии взаимоотношений человечества с мирозданием, когда и наука, и религия утрачивают свою спасительную роль. Ведь и то, и другое, в конце концов и искусство сливаются в некое молитвенное ожидание прихода Мессии. «Соляристика… своего рода религия космического века…» С этой точки зрения сам Тарковский оказался в положении очередного «соляриста».

У Лема Океан никак не реагирует на эксперимент космонавтов. Завершает книгу глава «Старый мимоид». Ожидая прибытия на станцию безгрешных роботов, Кельвин отказывается от мысли возвращения домой, поскольку, заявляет он, *у него нет дома* . Последние страницы романа — полет Кельвина на старый мимоид. Всем существом он жаждет встречи с Океаном. Начинается молчаливый диалоге Ним. Происходит нечто, похожее, может быть, на состояние зрителя картин Тарковского, когда зритель, погружаясь в тайну изображения, как бы растворяется в нем, как, наверное, и сам художник хотел раствориться в созерцаемой им реальности.

«…Погруженный в созерцание, окаменевший, я опускался в недосягаемые глубины и, теряя самого себя, сливался с жидким, слепым гигантом. Я прощал ему все, без малейшего усилия, без слов, без мыслей». Вот это и был обретенный на Солярисе дом — неведомые бездны Мироздания. «Надежды не было. Но во мне жило ожидание — последнее, что мне осталось. Какие свершения, насмешки, муки мне еще предстояли? Я ничего не знал, но по-прежнему верил, что еще не кончилось время жестоких чудес».

Не эту ли «дверь» открывал случайно захваченный Кельвином ключ от его земного дома? Тарковский, как и Кельвин, «забывает» о земном доме. Его зачаровывают пределы таинственного, пределы мистического пребывания духа. Поэтому тот дом, который возникает в финале картины, мало соотносится с декорациями, вписанными в природу в начальном эпизоде ленты.

Монолитность единомыслия творческой группы, вызывающая чувство гордости во времена «Иванова детства» и «Рублева», на «Солярисе», кажется, пошатнулась. Донатас Банионис, сыгравший в фильме роль Криса Кельвина, замечает, что Тарковский вряд ли располагал к дружбе. Были в съемочной группе люди, преданные своему режиссеру, но «друзей среди коллег было все же до обидного мало». Напряженность в отношениях отмечал и Солоницын, наблюдая споры режиссера и оператора, в которых

чувствовалась внутренняя агрессия.

Как всегда, множество традиционно сопровождающих съемку проблем. К началу лета 1970-го еще не сложилась актерская команда. Не найдена Хари. Нет актрисы на роль матери. Беспокоит Тарковского вопрос поездки в Японию для съемок проезда Бертона по «городу будущего» – чиновники затягивают с выдачей виз. Тарковский никак не может определиться с директором картины. Выгоняет художницу по костюмам…

В феврале 1971-го режиссер с оператором отправляются в Ялту на выбор натуры. Город в снегу. Ветер. Холодно. Погода затрудняет поиски. Ничего подходящего не находят. Режиссер возвращается в Москву, оставив в Ялте Вадима Юсова.

К началу весны мать нашли – ею станет Ольга Барнет, дочь легендарного кинорежиссера Бориса Барнета, хотя на роль претендовала Лариса Павловна. Но до сих пор еще нет исполнительницы главной женской роли. Режиссер долго надеется заполучить Биби Андерсон. Пробует на роль Ирму Рауш, Аллу Демидову, колеблется между Ириной Купченко и Натальей Бондарчук. Первая явно «подсказана» «Дворянским гнездом» А. Кончаловского. Наконец утверждают Н. Бондарчук, внешне очень напоминающую сестру режиссера.

В конце сентября небольшой группой отправляются, наконец, в Японию и пробудут там до 10 октября. Снимают материал для проезда Бертона по «городу будущего». Тарковский чувствует страшную усталость. Издерганы нервы. Беспокоит гипертония.

30 декабря 1971 года фильм сдают студии. У режиссера впечатление от картины еще не составилось. Более всего он доволен работой Бондарчук, которая кажется ему неотъемлемой от своей роли.

В начале января 1972 года новый директор «Мосфильма» Н. Т. Сизов знакомит автора с замечаниями к «Солярису», предъявленными отделом культуры ЦК, Комитетом и главком. Количеством — тридцать пять. Выполни режиссер их все, картина просто перестала бы существовать. Тарковский страшно нервничает, выплескивает все свое раздражение на приеме у Ермаша. Однако на студию прибывает А. Романов, и «Солярис» принимается без единого замечания. Вероятно, полагает Тарковский, высокопоставленного чиновника кто-то сильно напугал. А 2 апреля Тамара Огородникова сообщает, что Сизов посылает «Солярис» в Канны. Фильм действительно поехал в Канны в мае 1972 года, а вместе с картиной — Тарковский, Банионис и Бондарчук.

«Солярис» был первым полнометражным фильмом Тарковского, после которого он уже не прибегал к черно-белым

лентам, хотя внутри каждой, так или иначе, встречались монохромные эпизоды. Режиссер все-таки предпочитал черно-белое кино. С точки зрения Тарковского, цвет в кино чрезвычайно затрудняет ощущение подлинного на экране. Поэтому чаще всего является данью коммерции. Цвет надо стараться нейтрализовать. Если же он становится драматургической доминантой кадра, то это означает, что кинематограф заимствует у живописи формы воздействия на аудиторию.

В то же время с Тарковским до «Сталкера» (и какое-то время на нем) работали выдающиеся кинохудожники своего времени. К ним относится и Михаил Ромадин, соавтор Тарковского по «Солярису», а до этого тесно сотрудничавший с А. Кончаловским («Первый учитель», «Дворянское гнездо»). С Ромадиным Тарковский познакомился задолго до съемок фильма.

Пристрастие Андрея Арсеньевича к живописи, рано в нем пробудившееся, хорошо известно. Кинодраматург Александр Мишарин вспоминает, например, излюбленную их с Тарковским забаву: они перебирали на память собрание Третьяковки, угадывали, где и какая висит картина. М. Ромадин, в свою очередь, говорит о широте живописных интересов режиссера: русская икона, Джузеппе Арчимбольдо, Жорж де Латур – вплоть до сюрреалистов и карикатур Сола Стейнберга. Притом Тарковский отдавал предпочтение классическим традициям перед романтическими. И все же, по наблюдениям Ромадина, режиссер старался оградить свое кино от прямого влияния живописи в отличие, например, от Феллини, у которого «кадр выстраивается наподобие живописной картины». Вместе с тем трудно отрицать, что Тарковский не только прибегает к прямым живописным цитатам в своем кинематографе, но и заимствует композиционно-цветовые решения у мировой живописи. В том же «Солярисе» — у Рублева, Рембрандта, Шагала, Брейгеля.

Перед тем как приступить к работе над «Солярисом», режиссер, художник и оператор посмотрели самый известный на ту пору научно-фантастический фильм — «Космическая одиссея-2001» (1968) Стэнли Кубрика, поставленный по роману Артура Кларка. Сразу родилось желание сделать нечто прямо противоположное, поскольку каждый кадр громоздкой картины американца казался им иллюстрацией из научно-технического журнала.

Давнее знакомство способствовало сотрудничеству художника и режиссера. Они понимали друг друга с полуслова. Но в дальнейшем их дороги разошлись, как, впрочем, «расходились» они и со многими другими людьми, бывшими какое-то время единомышленниками Тарковского. Михаил

Ромадин всегда был убежден, что их расставанию споспешествовала вторая жена Андрея.

Режиссера и художника, кроме прочего, объединяла еще, ни парадоксально, нелюбовь к избранному жанру. Как полагает Ромадин, Тарковский обратился к «Солярису», потому фантастика вызывала у чиновников Госкино меньше подозрений, чем прочие его замыслы. Другая причина состояла в том, что в романе он обнаружил тему ностальгии по земной цивилизации. И вся работа над фильмом фактически превратись в борьбу с жанром, была попыткой «заземлить» произведение Лема.

Чтобы добиться этого, Ромадин предложил идти радикальным путем: перенести атмосферу Земли в Космос. Построить декорацию Станции на манер привычной московской квартиры. Вместо иллюминаторов окна с форточками, за форточками – сосульки. Но эту идею не приняли режиссер и оператор из-за опасения, что возникнет комический эффект. Отголосок идеи сохранился в декорации библиотеки.

Но что совершенно очевидно, так это присутствие естественного цвета там, где есть Земля или атмосфера любовной тоски по ней, как в той же библиотеке на Станции или в каюте погибшего Гибаряна, например. Цветовое решение космической станции в целом — холодные, неживые красители, оборачивающиеся фактически уничтожением цвета.

Некоторые новые шаги при создании ленты были предприняты в музыкальном решении фильма. Эдуард Артемьев, композитор картины, впервые встретился с Тарковским в 1970 году у того же Михаила Ромадина. Состоялся разговор об электронной музыке. Но сотрудничества с Тарковским тогда не получилось. Несколько позднее, уже в конце 1970-го, режиссер разыскал Артемьева и передал ему сценарий «Соляриса». Излагая замысел, Тарковский подчеркнул, что хочет, чтобы в фильме обязательно звучал Бах, его фа-минорная хоральная прелюдия. В остальном он предоставлял Артемьеву полную свободу действия. Хотя добавил, что музыка как таковая в фильме ему не нужна и задачу композитора он видит в организации натуральных шумов, может быть, в их «пропитывании» какой-то музыкальной тканью, с тем чтобы их звучание обрело яркую индивидуализированность, специфичность и эмоциональную выразительность.

Музыка и шумы записывались на фотоэлектронном синтезаторе АНС Экспериментальной студии электронной музыки.

Процесс записи был долгим и мучительным. Тарковский «очень большое значение придавал сцене «Крис прощается с Землей». И хотя вначале предполагалось музыкой обогатить образ

Земли, в итоге были оставлены натуральные шумы, чтобы не утратилось ощущение различия между миром Земли и космической станции.

Тарковский не вмешивался в работу композитора ни здесь, ни в двух последующих фильмах. Он давал Артемьеву картину, смонтированную вчерне, и указывал, где хочет слышать музыку, а какую – композитор должен был решать сам. «В результате я был предоставлен самому себе и сам должен был себя контролировать, постоянно гадая, что скажет Андрей, подойдет ли ему моя музыка или нет. Так работать было очень трудно. Я как бы всегда находился в состоянии невесомости. Тем более что на запись музыки Тарковский не приходил, а на мой вопрос “почему” отвечал: “А разве ты сомневаешься в своей профессиональности?” – заметив далее, что это не концерт, и потому лишь во время перезаписи, просмотра всего материала он сможет решить, нужна ли будет ему музыка или не нужна, где следует ввести ее, а где обойтись одними шумами. То есть только киноматериал во всем своем объеме диктовал ему, как должно поступить в том или ином случае, исходя из его собственных художественных установок и принципов»[140].

По существу, в этих признаниях композитора звучит характеристика Тарковского как режиссера. Он не склонен, что называется, «работать» не только с актерами, но и с другими своими творческими сотрудниками. Внешне он как бы и не вмешивается в их творческий процесс. Но в то же время готов отвергнуть десятки предложенных вариантов, пока не наткнется на нужный. А то и без сожаления расстаться с тем «соавтором», кто так или иначе его не устраивает.

На «Солярисе» продолжают закрепляться принципы работы режиссера с актерами. Идеальными для него оставались «полудилетанты» Солоницын и Гринько, та же Бондарчук. А вот профессионал Банионис – нет. С ним у Тарковского, по его признанию, творческие взаимоотношения не сложились. Донатас Банионис *«принадлежит к той плеяде актеров-аналитиков, которые, прежде всего должны понять “зачем” и “для чего”. Он не может сыграть спонтанно, изнутри. Он как бы пытается подменить собою режиссера. По всей вероятности, здесь проявляются издержки его работы в театре. В кино актер не может и не должен стараться представить себе, как будет выглядеть законченный фильм. Даже режиссер, точно зная, чего он хочет, до конца не представляет себе результат. Тем более я, например, не в состоянии представить этот законченный результат последовательно и членораздельно актеру»*[141].

Иное дело Юрии Ярвет. По замыслу режиссера, на роль Снаута нужен был актер с наивным, испуганным и безумным взглядом. Юрии Ярвет *«с его удивительно детскими голубыми глазами как нельзя более соответствовал тому, что мы представляли себе»* . Сложность состояла в том, что актер не знал русского языка. Но это, в конце концов, не помешало, поскольку Ярвет был *«совершенно замечательный актер, с какой-то дьявольской интуицией»*[142], что давно понял еще Козинцев, наблюдавший эстонского актера в «Лире».

К моменту приглашения на «Солярис» Банионис был известным актером знаменитого Паневежисского драматического театра Юозаса Мильтиниса. Сыграл в крупных киноработах В. Жалакявичюса, С. Кулиша, Г. Козинцева. С романом С. Лема актер был хорошо знаком, а поэтому сценарий ему не понравился. Но Тарковский кроме сценария прислал и копию еще запретного «Андрея Рублева». Это все решило.

«Работа оказалась сложнейшей и для меня, актера психологической школы, как бы непривычной. Из того, что говорил режиссер, прямо скажем, я не все понимал. Тарковский изъяснялся не обычными категориями причинности, а образами — иногда даже весьма отвлеченными от конкретного кадра, от всего фильма. В поисках духовного контакта с актером для него важнее была не традиционная психология, а жизнь ощущений: возможно, поэтому женщины-актрисы его лучше, нет, не понимали, а чувствовали. Я же для такой работы оказался слишком логичным, и это дает себя знать на экране: в образе моего Криса Кельвина не все можно принять, встречаются пустоты…»[143]

Каждый кадр до мелочей обсуждался с оператором. Ради визуальной композиции делалось буквально все. Малейший производственный компромисс повергал Тарковского, по словам актера, в глубокую тоску. «Разыскивая в кадре — с точностью до сантиметра — единственно необходимое место для малейшего аксессуара, Тарковский подобным же образом работал и с нами, исполнителями… Честно говоря, я отнюдь не полностью представлял себе эволюцию Криса Кельвина. Ни но сценарию, ни даже по самим съемкам. Беседы с Андреем иногда, увы, запутывали меня еще больше – возможно, из-за уже упомянутого мною его отказа от привычных, доступных форм…»[144]

Банионис отмечает одну важную особенность творческих поисков Тарковского, определившуюся как раз в «Солярисе»: режиссер умел видеть мистическую подоплеку даже в житейских делах. Он как бы притягивал мистику.

Наталья Бондарчук, проходя пробы у Тарковского, готовилась

одновременно к съемкам в фильме Ларисы Шепитько «Ты и я». Здесь ее роль чем-то отдаленно напоминала то, что она позже делала и в «Солярисе». Во всяком случае, ее юная героиня из картины Шепитько также пыталась покончить с собой на любовной почве. Сама же Наталья Сергеевна свидетельствует, что сценарий, написанный Ларисой Шепитько и Геннадием Шпаликовым, «кристаллизовался под влиянием личности Тарковского», что это был фильм о нем самом, о его поиске в творчестве. Андрей к фильму отнесся прохладно.

Рассказ актрисы о ялтинских съемках перекликается с воспоминаниями Николая Бурляева, в которых режиссер предстает как душа компании на совместных с группой «вечерах» Вероятно, в один из таких «вечеров» Бондарчук услышала широко распространившуюся потом историю о спиритическом сеансе, на котором Андрею удалось вызвать дух Пастернака, напророчившего ему постановку семи картин. «Так мало?» – спросил режиссер. «Зато хороших!» — успокоил дух великого соотечественника.

«Его работа с актерами была построена на тонких вибрациях подсознания, трудно уловимых посторонним наблюдателем…»[145] — рассказывает Наталья Сергеевна. Анатолия Солоницына же режиссер доводил до крайнего перевозбуждения, физического переутомления. Часто ругал, что для актера, обожавшего Тарковского, было буквально невыносимо. Но только тогда, когда у Солоницына появлялись слезы на глазах, Тарковский начинал снимать. Описывая приемы работы режиссера с актерами, Н. Бондарчук в качестве сравнения приводит практику любимого Тарковским Робера Брессона. Бондарчук называет этот прием «выведением подсознательного» во время «медитации» актера перед камерой.

Но Бондарчук у Брессона не снималась. А вот что о методе классика французского кино рассказывает мировая знаменитость Мария Казарес, снимавшаяся у режиссера («Дамы Булонского леса»), когда он еще не отказался от работы с профессионалами: «Робес Брессон хотел бы играть все роли, регулировать освещение, кадрировать, сам шит костюмы, сам изобретать моды и готовить реквизит. Я подозреваю, что ему хотелось бы превратиться в кинокамеру и в осветительные приборы. На съемочной площадке это настоящий тиран, он хочет подменить все и всех, требует точности до миллиметра… Наконец, мне кажется, что он желал бы иметь актеров в разобранном виде, чтобы их можно было собирать, как машины, именно в тот момент, когда им надо явиться перед камерой. Я помню, как в течение двадцати минут он разгуливал передо мной, повторяя

коротенькую фразу, которую мне предстояло произнести, причем произнести как бы непроизвольно. Вот эта фраза: “Ах, Жан, как вы меня напугали!” И я никогда не забуду, как он искал интонацию, чтобы в момент съемки вложить ее в меня уже совсем готовой. Но чем же, в таком случае, становится актер? Роботом, марионеткой? Фильм имел большой успех, он даже стал классическим произведением экрана, и потому ничто не мешает мне признаться, что никого я так не ненавидела, как Робера Брессона во время съемок, – именно во время съемок, потому что во все остальное время я относилась к нему очень хорошо…»[146]

Здесь можно найти много сходного с тем, что происходило на съемочной площадке у Тарковского, что, вообще говоря, трудно назвать «медитацией перед камерой».

Бог-неудачник, или Призрак дома

> *Ты случайно не знаешь, существовала ли когда-нибудь вера в Бога слабого, в Бога-неудачника?.. Это Бог, ограниченный в своем всеведении, всесилии, он ошибается в предсказаниях будущего своих начинаний, ход которых зависит от обстоятельств и может устрашать. Это Бог калека, который всегда жаждет большего, чем может, и сразу понимает это…*
>
> *Станислав Лем. Солярис*

На XXV Каннском кинофестивале фильм Тарковского получил Специальный приз жюри «Серебряная пальмовая ветвь», премию ФИПРЕССИ и премию экуменического жюри.

Донатас Банионис вспоминал, что с конкурсного многие уходили, а в сцене города будущего раздали смешки. В одной из рецензий утверждалось, что Тарковский прекрасный моралист, но не подлинный кинематографист. Н. Бондарчук рассказывает, что первую часть фильма смотрели не очень внимательно, но со второй «началась магия воздействия картины». «Неожиданно раздался смех в зрительном зале, потом хохот пяти или семи человек, шум, возня. Только после показа мы узнали, что группировка гошистов, проникнув на просмотр советской картины, решила таким образом сорвать показ, и, пока их не

вывела полиция, юнцы продолжали бесчинствовать и бесноваться. И все-таки после окончания фильма раздались дружные овации…»[147]

Тарковский был недоволен и наградой, и фестивалем, на котором Гран-при получила экранизация «Бойни № 5» К. Воннегута, сделанная Дж. Р. Хиллом. Выглядел удрученным, по-детски обиженным, поскольку рассчитывал на первую премию. Обвинял жюри в подтасовке. *«В мире правит коммерческий кинематограф!* — восклицал он. — *Все хотят понравиться, даже Феллини…»* Отчасти успокоился лишь после того, как узнал о призе экуменического жюри.

На родине картина имела гораздо более широкий отклик, чем предыдущие ленты режиссера. Общая ее оценка отразилась в первой книжке журнала «Вопросы литературы» за 1973 год. В обсуждении ленты приняли участие ученые, представители космонавтики, литераторы и кинокритики. Люди, не связанные с киноведением, высказывались главным образом положительно, обращая внимание на конфликт научного освоения мира и гуманитарной миссии человека в мире, в деле самопознания. Кинокритика оказалась более требовательной. Звучали упреки в том, что у Тарковского детали природы «играют» сильнее, чем актеры. Человек у него оказался жалким, растерянным, пассивным, а хотелось бы видеть его великим. Положительная оценка специалистов сводилась к тому, что режиссер вернул своего зрителя к так называемым прописным истинам — о Земле, о человеке, о любви, о совести, о памяти, о культуре — в современных условиях существований человека. Суть этой оценки афористично выразил Юрий Ханютин, сопоставляя «Солярис» с «Космической одиссеей» Кубрика[148]: если картина Кубрика — это взгляд с Земли в космос то картина Тарковского — это взгляд из космоса на Землю.

Сам Тарковский настаивал на том, что он хотел определить те нравственные критерии, те внутренние, духовные ценности, вне которых немыслимо будет обратить во благо человеку его же собственные достижения. Кроме того, ему казалось интересным *рассказать о человеке, раскаявшемся в своем прошлом и захотевшим пережить его вновь, чтобы изменить* . Тарковский не сомневался, что Лем ставил близкую ему проблематику преодоления в рамках собственной судьбы. Сама фантастическая атмосфера Соляриса нужна была ему для того, чтобы зритель вдруг, вернувшись на Землю, почувствовал *«спасительную горечь ностальгии»*[149].

В ГДР ранней весной 1973 года, комментируя уже вышедший фильм, режиссер развил ту же тему как тему неизбежного

возвращения в свой дом[150]. *«Для нас это было очень важно, показать, что Земля – это наша родина, мы уже сейчас имеем право говорить, что нашей родиной является вся Земля…»* Он настаивал на сознательном преодолении субъективного взгляда на вещи. В «Солярисе» важно было увидеть то, что *стало (или может стать) символом прекрасного для человека с точки зрения природы* . Речь идет о неком «утопическом идеале» в эпоху отрицательных результатов технического прогресса во взаимоотношениях с природой. Человек может выиграть, только если останется человеком в нечеловеческой ситуации.

Если «Солярис» — нравственный поступок, то поступок «обманно-компромиссный». Начинался он так же, как и потом «Сталкер», если не «для денег», то для расчистки пути к главному замыслу — исповедальному «Белому дню». Можно предположить, что и жанровая определенность картины в начале работы над ней должна была бы быть более внятной, как это происходило опять же со «Сталкером». Режиссер, возможно, рассчитывал получить с помощью «проходной» научной фантастики картбланш на исполнение дорогих его сердцу проектов. Однако работа как над сценарием, так потом уже над фильмом по Лему протекала в насыщенном пространстве размышлений, во-первых, о «Белом дне», во-вторых, о Достоевском, а в-третьих, провоцировалась только что прочитанным Гессе, рефлексиями на темы Востока, чтением литературы о дзен-буддизме и т. п. Фантастика быстро отошла на второй план, и «Солярис» превратился в конспект на темы будущего «Зеркала», интонационно обогащенный Достоевским и философиями Востока. Это был действительно перевалочный пункт на пути к «настоящему» Тарковскому. Но, как и всякий «перевал», чреватый неровностями и живыми противоречиями, чем он в конце концов и интересен – живой кровью поиска.

В «Рублеве» и в «Ивановом детстве» Тарковский пережил непримиримую конфронтацию с миром, положительный диалог с которым оказался невозможным — слишком уж «ошибочным» предстал этот мир. Но если движение к желанному идеалу затруднено вовне, то почему бы не смоделировать его как сюжет исключительно внутренний, разворачивающийся в самом художнике? Тогда многоголосое мироздание и сам Бог в конце концов обретут символический лик непознаваемого Океана. Океан (мироздание, Бог) окажется за скобками пространства (Станции), где развернется борьба человека с самим собой, и станет вполне условным провокатором внутренних потерь и преодолений.

Режиссер убрал из кадра, в сравнении с «Рублевым», многоголосый внешний мир с его опасной самостоятельностью и подчинил материю киноизображения логике своей внутренней речи. Но, отдаляясь от «ошибочного» внешнего мира, художник с космической скоростью приближался к «ошибочности» внутри себя, *к проблеме дома как духовной обители личности*.

Путь духовных испытаний-преодолений в «Солярисе», в жанровом отношении, синонимичен происходящему в «Рублеве». Эхо древней мениппеи отзывается и здесь. Герой совершает странствие с Земли на Небо, а попадает в «преисподнюю» собственного подсознания. Какова же «правда», материализовавшаяся в странствующем герое? Она в ответе на вопрос «Где дом твой, странник?».

В «Солярисе» впервые у Тарковского отчетливо воплощается архетипический сюжет его творчества: странствие из дома к дому. Начало пути — обиталище отца. Хотя в романе Крис захватывает в космос ключ именно *от собственной квартиры* . Кельвин фильма — человек, разрушивший опору-оберег: *свой* дом.

Отцовское жилье — крепость семейной традиции. «Этот дом похож *на дом моего деда* . Мне он очень нравится, и *мы с матерью* решили построить такой же. *Не люблю я новшеств»,* – поясняет Ник Кельвин (Николай Гринько). Комната Криса в родовом доме, где остался прадедовский след, уходящий в XIX век. Но не он возводил эту обитель.

Очевидна попытка режиссера прописать родословную героя в мощном культурном пласте, что и оправдывает появление на космической станции библиотеки. Предыстория героя, вписанная в мировую культуру, сродни предыстории создателя фильма. В материальной реальности такого дома автор фильма никогда не имел, но таким свой дом, наверное, хотел видеть и переживать. Не случайно же одновременно с воссозданием виртуального образа родового гнезда на экране Андрей Тарковский сооружает *свой дом* (со второй попытки, правда) и в реальной жизни.

Мы невольно, в связи со сказанным, задаемся вопросом: проникая в медитативную прозу Марселя Пруста, а затем и Германа Гессе, переживал ли Тарковский их внутренний мир до интимно-домашнее пространство жизни? Когда, например, Герман Гессе делится с читателем воспоминаниями о детстве, то «я» рассказчика рифмуется с жилищем, в котором он вырос. Поражает фундаментальная прочность этого дома, обеспеченная традицией *частного существования человека* . В таком доме интересно и хочется жить, проживать и переживать каждый его уголок еще и еще раз. «…Многие миры, многие части земли протягивали лучи, простирали руки, а местом их встречи, их

пересечения служил наш дом…»[151]

Откройте первые страницы романного цикла Пруста «В поисках утраченного времени» («По направлению к Свану»), и вы окунетесь в похожий мир детских воспоминаний повествователя, состоящих из переживаний глубоко интимной жизни семейства героя в их доме в Комбре. Сюжет воспоминаний соткан из мельчайших подробностей домашней жизни семьи с ее разветвленными родственными связями, с традицией, неукоснительно соблюдаемой, — со всем тем, что наращивалось в жизни европейского человека веками.

Не о таком ли гармонично едином и во плоти, и в духовной традиции обиталище мечтал Андрей Тарковский и часто рисовал его в своем воображении и пытался воплотить в реальности?

Вспомним интерьер жилища Ника Кельвина, тесно оснащенный вещественными знаками культуры, затем перекочевавшими на космическую станцию, в ее библиотеку, в расширенном ассортименте. Все эти предметы особо привлекают исследователей, находящих за каждым из них соответствующую культурную символику. Однако здесь много от умозрения взрослого, так сказать, опыта Тарковского, уже целенаправленно осваивающего духовные накопления человечества.

Интерьер отцовского дома, который покидав потесняется «предметами» природы, почерпнут уже из стихийных, подсознательных впечатлений детства Андрея Тарковского. Отсутствующее в опыте художника обжитое частное домостроение предков, где каждый предмет отшлифован целыми поколениями, в «Солярисе» фактически замещается *зданием Природы* . Вот почему жилище Ника Кельвина и вписано в традиционный среднерусский пейзаж, который близок сердцу самого Тарковского. Культурная предыстория героя проступает сквозь пейзажи Земли. Рождается не столько образ дома, сосредоточившего в своих стенах историю конкретной семьи, сколько образ хранилища *общечеловеческих достояний культуры* , но взлелеянного земной природой. Так в фильме пробивается автобиографический момент, получивший развитие уже в «Зеркале».

В «Солярисе» предстает сотканная из мечтаний автора декорация дома. Но образное решение пролога на Земле таково, что жилище отца перестает быть сооруженной человеком декорацией, то есть частью «второй природы». В прологе дом – неотъемлемая составляющая природы как таковой, из нутра самой земли-родины выросшее строение, как человеческое дитя выходит из материнской утробы.

Следует признать: дом в «Солярисе» — самый основательный,

самый прочный дом в кинематографе Тарковского. Он готов исполнить роль символически полновесного начала в испытательном пути героя и здесь, и в творчестве режиссера в целом.

Но не из самого жилища входит в сюжет фильма герой Банионисa, а из природного лона, из подводного мира ручья, где завораживающе колышутся водоросли, ничуть не менее таинственные и непознанные, чем Океан Соляриса. Лицо героя, вписанного в пейзаж, его глаза — глаза и лицо внимательного созерцателя, глубокого наблюдателя жизни природы, которая для него и есть дом. Как раз с ней, с земной природой, он прежде всего прощается. Частичкой ее плоти он нагружает стерилизатор. В ее водах омывает руки, что позднее рифмуется с омовением его сыновних рук пришедшей в космических видений матерью.

Контрапункт, заявленный в первых кадрах картины: трепетная жизнь *первой природы* и «домовина» *второй природы* (коробка стерилизатора), в которую как память о Земле погружается земной прах. Позднее зритель увидит росточек, проклюнувшийся в стерилизаторе уже на космической станции как образ непобедимости земной (земляной!) жизни в ее естественном развитии. Это и есть главный конфликт картины: столкновение природного в человеке, его материального начала и «второприродных» декораций, построенных человеком. Отсюда и представление о доме человека, как о чем-то вырастающем из материнского лона Природы вместе с Историей и Культурой.

Итак, конфликтуют в фильме не космос и Земли. Космос как не сотворенное человеком Мироздание, напротив, находится в естественной связи с частью своего бесконечного тела – Землей. Конфликтуют естественный мир Земли вместе с порожденным ею человеком и сотворенная «человеческим гением» космическая станция, повисшая над Океаном для разрешения его загадки, то есть загадки самой природы. Конфликтуют земная натура и декорация станции. Конфликт натуры и декорации — магистральное противостояние кинематографа А. Тарковского в специфической для режиссера образной форме.

Дом отца явлен в колорите рублевских икон. Здесь природа. Собака. Лошадь. Животные, испокон веку живущие рядом с человеком. Тарковский любит эти первоначальные «элементы», из которых формировалась скупая «первобытность» человека, как, впрочем, и собственное мировидение режиссера. Тут, конечно, есть некое символическое звучание исходных архетипов. Но они усваиваются без напряжения как раз в силу своей первобытности. Нужно только избавиться от страха перед естественным, воспитанного многовековым пребыванием человека внутри

«преображенной» природы. Как раз этим страхом живут люди на станции, хотя планета, над которой они зависли, — все то же мироздание, что и Земля, что и они сами, люди, порожденные этим мирозданием.

Там, где человек выпадает из натуры, его поджидают абсурд заблуждений и травмирующая естественное чувство теснота построенных им самим социальных декораций. Таков «город будущего». Таковы интерьеры в видеоматериалах о «рапорте Бертона». Таковы, наконец, интерьеры станции, исключая библиотеку.

Тарковский с настойчивостью проповедника обращает зрителя к главному конфликту: оприроженный человек — обесчеловеченный социум. С этой точки зрения все, что происходит с героем на станции, есть возвращение человека к первобытным корням — вначале насильственное, а потом и осознанное. Выбор Кельвина — духовное возвращение домой. Но дом его — природное тело мироздания, в том числе и Солярис.

Приезд Анри Бертона (В. Дворжецкий) в обитель старого друга Ника — явление вестника, голос беды, подталкивающий Кельвина-младшего в путь. В архетипической модели повествовательного сюжета, выведенной Владимиром Проппом из волшебной сказки, следующий шаг — переправа в страну смертельных испытаний. Тоннель, который привычно проезжает Бертон с внуком, мог бы восприниматься и как канал переправы. На пороге страны испытаний — огонь костра, слабый, уже затухающий. Крис Кельвин сжигает прошлое в преддверии перерождения и возвращения к нему, к прошлому, но уже в новом качестве. У замирающего огня Кельвин сообщает отцу, что взял с собой в космос «ту» пленку, «с костром».

Путь Криса на станции начинается с прозаического падения: наступил на развязавшийся шнурок. Обыденно, бытово. Правда, в картинах самого Тарковского, начиная, кажется, с «Андрея Рублева», герои то и дело или спотыкаются, едва не падая, или падают. В «Солярисе» падение Кельвина снижает космический сюжет до бытового. Есть в этих падениях и от детского неумения человечества передвигаться в мироздании…

С другой стороны, Кельвин, оказавшись в космосе, попадает в объятия мистической тайны. Мистический довесок представляется нам главной «приманкой» для режиссера у Лема, как, впрочем, и в «Пикнике на обочине» Стругацких, и в «Ариэле» А. Беляева.

Обратим внимание и на еще один существенный мотив в прозе польского фантаста, который заинтересовал Тарковского: *тема оставленного ребенка*. Погибший на Солярисе Фехнер, о

котором еще на Земле вспомнил Бертон, *оставил сиротой сына, ушел из семьи*. И сам Бертон приезжает к своему старому другу с внуком, *которого ему не на кого оставить* . Кажется, и погибший Гибарян, и Снаут — все, кроме Сарториуса, имеют отношение к этому мотиву. Во всяком случае, в каюте Снаута в гамаке лежит ребенок. Его ухо видит зритель на крупном плане. Крупный план уха, но уже уха Кельвина, возникает позднее, в эпизоде библиотеки. И тот и другой планы режиссер нагружал серьезным смыслом. *«Тот, кто не понимает этот кадр, ничего не понимает в моем кинематографе»* , — говорил Андрей Ольге Сурковой[152]. А когда из уст исповедующегося Гибаряна звучат слова о том, что «здесь, скорее, что-то с совестью», то болезнь совести можно понимать и как переживание вины перед домом, перед семьей, перед детьми — *передродным, но оставленным* . «Голос крови» требует внимательного вслушивания. Будьте как дети, с простодушной открытостью вслушиваясь в мир.

В заметном отчуждении от родных живет и сам Андрей во время работы над фильмом, глубоко состояние это переживая. Он признается в дневниках, что любит и мать, и отца, и Марину, и старшего сына, но не умеет выразить своих чувств и мечтает только о том, чтобы его *«оставили в покое, даже забыли»* . Он будто жаждет освобождения от «голоса крови», что невозможно по определению, и он сам это хорошо понимает.

Сестра так откликнулась на голос брата: «Хорошо, что ни мама ни папа не прочли этих слов, мне одной пришлось пережить их горечь. Андрей не умел любить своих близких, перед которыми он испытывал чувство вины. Ему хотелось освободиться от нас морально, чтобы быть “как все” в своей личной жизни. Он тяготился нашими высокими требованиями к нему, хотя никто из нас не высказывал ему своих претензий или недовольств. Он страдал. Слишком поздно я поняла слова закадрового героя “Зеркала”: “В конце концов, я хотел быть просто счастливым”…» «Был ли он счастливым?» — звучит безответное в мемуарах Марины Тарковской.

Высказывания Тарковского на эту тему известны. Вопрос личного счастья беспокоил его и в метафизическом, и в мистическом смыслах. На этот вопрос у него не было положительного ответа. Но, возможно, он содержался в пафосе его картин как «тоска по братству», как мечта о жизни единым домом? Этой мечтой живет Иван, ею движим Рублев. Что касается Кельвина, то его душевный разлад переживается как дисгармония мира, его окружающего. Напряженный диалог Криса с самим собой становится публичным, очень напоминая подобного рода «диалоги» в прозе Достоевского. Не только Снаут и Сарториус, но

и мать, отец, сама Хари, наконец, включаются в этот диалог. И герой должен откликнуться на каждый голос, в нем звучащий.

Появление погибшей жены героя снимает космическую тему как освоение неведомых миров вне человека. Конфликт произведения переводится в план диалога человека с совестью, иными словами, *с Богом в себе* . Но у Тарковского Творец и тварь (природа в человеке и вне человека) едва ли различимы. Вот почему Хари не может существовать без Кельвина, как и Кельвин без нее. Более того, Кельвин не может существовать без Соляриса, как и Солярис без Кельвина. Приближение к тайнам сущего в самом человеке отменяет усилия разума, не рассчитанного на постижение таких тайн. Пребывание на *станции* превращается в сюжет преодоления *декорации* станции, то есть всего вторичного по отношению к родству человека с *натурой* .

Результат – возвращение к истокам единства человека и Кульминация этого пути — эпизод в библиотеке, представленный как совокупный образ мира: природы и культуры в их единстве. Сюда и Кельвина, и его коллег приводит именно Хари. Ей и карты в руки, поскольку она первозданно, по-детски чиста. Детское существование вне морали очевидно с первого момента ее появления. Она ребенок. Ребенок Кельвина.

Все, что лежит за пределами постижения человеком первооснов бытия в себе, становится ненужным, бессмысленным. Главное – переживание каждым из героев Тарковского неизбывной вины (болезни совести) перед близкими, а значит, и перед дальними. Вины как образа духовной жизни. Вина Криса, невнятная «карлику» Сарториусу, есть первородная вина человечества.

С темой утраты домашнего очага связана «линия костра» (огня), особо волновавшая режиссера. Второй раз огонь возникает, когда Крис пытается расправиться с «гостьей», отправляя ожившую Хари в космос. Его охватывает пламя во время пуска ракеты. Этот огонь — продолжение того, который сжигает прошлое еще на Земле. Огонь слепой расправы с самим собой. Но огонь есть и тепло единения, домашний очаг. Как раз в таком качестве он (костер) является в третий раз в фильме, взятом из отцовского дома. Пленка, доставленная с Земли, автобиографична и архетипична. Автобиографична не только для героя, но и для режиссера. Вновь падение — мальчика, бегущего за отцом.

Мать, Отец, маленький Сын, щенок… Костер пробивается и сквозь кадры с живописью Брейгеля, в которую зритель погружается вместе с героиней. В последний раз огонь возникает в финале, когда герой получает в дар от Океана островок родной

земли с отцовским домом.

В конце концов овнешненный внутренний мир Криса кажется не менее загадочным и для него самого, и для окружающих, чем сам Океан, встреча с которым нужна была Тарковскому именно в мистическом отношении. Жаждал пробить окно (дверь) в тот мир, где возможен диалог впрямую со своим материализованным «я». Полет Криса можно воспринимать, как воспринимали древние ритуал инициации. То есть как странствие в страну предков, в страну мертвых (вспомним хотя бы Одиссея), где и происходят соответствующие встречи, дающие возможность испытать содержание и качество наших связей не только со своей родословной вплоть до первобытных времен, но и с мирозданием в целом.

Тарковский не принимает бытия без бессмертия, заключающегося в единстве и гармонии вечного и бесконечного мироздания. Об этом и вопиет. Оттого так страшно пробивается Хари к *своему* Крису. «Солярис» предваряет не только «Зеркало» (с развернутой темой дома), но и «Сталкер» с инициационным странствием героев к Богу в себе (и все одно: к тому же Дому). Он и сам говорил, что хочет в «Сталкере» *«легально коснуться трансцендентного»*, тем более что в «Солярисе», на его взгляд, эта проблема решена не была. Причем «трансцендентное», вопросы о смысле жизни, мечталось накрепко сплавить с замешанным на простых и полноценных чувствах рассказом о себе. Феномен «Зеркала» убедил Тарковского: *«Кино — самое искусство, самое интимное»* . В конце концов, думается нам, режиссера и не интересовало в кино ничего, кроме рассказа о себе самом, сплавленного с «трансцендентным». Вот почему описание картин Тарковского, комментарий к ним всегда окажется вне границ искусствоведения и будет комментарием к событиям жизни режиссера.

Тарковский цепко «схватывает» ту сторону сюжета романа, которая трактует появление гостей не иначе как ночью, во сне. Вот канал, по которому человек может проникнуть в «трансцендентное», но через потаенно личное, сквозь подсознание. Для этого режиссеру, собственно, и понадобилась скрытая мистика Лема. Все то, что происходит на станции, вполне можно воспринимать и как сон героя, и как путь за пределы земной жизни. Однако сила кинематографа Тарковского отнюдь не в мистических превращениях, весьма привлекательных и занятных для него самого. Его сила — в предельной достоверности образа, в художественной убедительности, замешанной на простых и полноценных чувствах *рассказа о себе* , что и способствует проникновению в «трансцендентное».

Пример проникновения предлагает сам Тарковский, когда усаживает свою героиню в позе собственной матери, повторенной потом в «Зеркале», перед живописью Брейгеля. Живопись есть «простой и полноценный» чувственный образ, являющийся в то же время каналом к загадкам «потустороннего». На крупном плане — полотно «Охотники на снегу» (1565). Оно входит в знаменитый цикл Брейгеля «Времена года», охватывающий мироздание в его циклическом бесконечном становлении. Кажется, Хари смотрит из космоса на Землю, «вспоминая» ее. Но брейгелевское пространство устроено так, что взгляд этот «возвращается», как бы завершая-закругляя мироздание в его вечности и бесконечности. Загадка «потустороннего», получается, проста. Она в вечном возвращении.

Решение героини покончить с собой — сигнал о том, что миссия возвращения Криса к истокам исполнена. Если самоубийство на Земле было результатом отделения Криса от жены, расчленение единого тела мироздания, то все нынешние мучительства на станции есть неотвратимое возвращение. Но воссоединение вовсе не прекращает страданий, напротив, делает их еще более актуальными. В конце картины герой – ребенок. Он вернулся к детской сущности, на что неспособен, скажем, Сарториус. Хотя и этот «сухарь» в последних сценах фильма начинает непроизвольно играть детским мячиком, оставленным ему в наследство «гостями». Последний этап испытательного пути Кельвина – возвращение к отцу. Инициация завершена. Единство мира восстановлено.

Конечно, ни о каком *физическом* возвращении героя речи не идет. Мы видим в картине *трагедийное вознесение души героя к воссоединению с Творцом* , невнятный образ которого проступает сквозь миражи Океана Соляриса.

Переживание «ошибочности» мира, которое несет в себе художник (допустим, воображая себя в ипостаси «страдающего Бога»), делает физическое возвращение *единого во плоти* дома невозможным. Покинув материнское лоно (природы) и отцовские «культурные» стены *в их физически осязаемом* и прекрасном облике, герой обретает пронзительное чувство *духовной связи* с ними и миром, которая переживается тем острее, чем реальнее их физическое небытие. *Духовное* единство с мирозданием у Тарковского требует *материальной* жертвы, которой оказываются, в этой системе координат, семья и дом.

В утешение герой получает *призрак дома* .

Оттого еще очевиднее, что отцовское жилище в первой части картины тоже не вовсе вещественно. Оно условность, декорация. Как условна и фигура отца, несмотря на выразительность

фактуры актера, его «отцовский» имидж. И ни дом, ни отец не могут быть иными. Не потому ли Андрей Арсеньевич так фатально врезался в содержание «Подростка» как в знакомое до боли бытие? Оставались лишь плоды воображения. Мечты. Поднебесная утопия.

…Когда Андрею было три года и семья жила в доме № 26 в 1-м Щиповском переулке, он по пожарной лестнице, ведущей в небо, поднялся на самый ее верх. Перепуганная мать, увидев там сына, не подала виду, чтобы не напугать и его. Она, вспоминает сестра, крикнула: «Андрюша, ну как там тебе наверху, хорошо?» — «Хорошо!» — ответил малыш. «Тогда подожди меня, я сейчас к тебе залезу!» Мальчик подождал на верхней ступеньке. Она же, схватив его «поперек живота», по тонким перекладинам спустилась на землю. Не дала ее покинуть.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. «ЗЕРКАЛО». 1966-1974

…Мать подошла в окно и заглянула,
И потянуло землей из окна…
Арсений Тарковский

«В мире, пораженном энтропией совести…»

… Я завидую всем, кто способен заниматься своей работой независимо от государства…
Андрей Тарковский

Литературный сценарий «Белый день» («Зеркало») был написан в соавторстве с кинодраматургом Александром Мишариным (1939—2008) еще, как мы помним, в 1968 году. Познакомились же они в 1964-м. Поскольку Александр Николаевич был моложе Тарковского на восемь лет, отношения складывались как отношения старшего с младшим. Жили рядом. Были в опале. Сидели без денег. «Мы виделись каждый день. У нас было много общего…»[153] В другом месте Мишарин говорит о любви к нему Андрея, отчего старший при своей «настороженности к людям» по-настоящему открывался младшему. «Становился таким же мальчишкой, каким тогда был я… Он чувствовал себя со мной как в своей юности — очевидно, трудной, зажатой и одинокой. Он рано ощутил себя ответственным за мою судьбу, и поэтому я, благодарный, почти с каждым мало-мальски серьезным вопросом бежал к нему…»[154]

VI объединение «Мосфильма» сценарий отвергло. Тарковский дал согласие на съемку «Соляриса». В дальнейшем уже занятый экранизацией Лема режиссер то и дело возвращается к «Белому дню» — скорее бы начать. Замысел будущего фильма все время рядом, влияет на то, чем занят в данный момент режиссер.

1 ноября 1971 года уходит из жизни Михаил Ромм.

«Почему хорошие люди умирают чаще? — спрашивает себя Тарковский. — *Наверное, общество деградирует еще и поэтому. Из-за той нравственной энтропии…»*

Ну а жизнь, как говорится, идет своим чередом. Переживания о больном ребенке – всегда особенно острые. Беспокойство: а вдруг опять не будет работы? Все настойчивее Андрей возвращается к мысли, что нужно заканчивать дом в деревне,

доставать машину и там окапываться. Между тем денег, полученных за «Солярис», не хватило даже на расчет с кредиторами.

В дни подступившего сорокалетия режиссер сетует на мизерность сделанного им: всего «три жалких картины». Будто в успокоение является странный, но прекрасный сон на тему благостного растворения в мироздании. С парением ангельских птиц, сотканных из солнечных нитей, роняющих свои перья, наподобие того, как это происходит в его фильмах. Правда, они не опускаются на землю, а взмывают вверх, исчезая из наземного мира. Удивительные образы! Мало похожие на безалаберность и алогичность наших, обыкновенных снов. Это скорее видения, посланные свыше, врезающиеся в намять неестественно прочно, чтобы воспроизвестись в подробностях и после пробуждения.

Весной 1972 года Тарковский отправляется с женой в Ереван. Он художественный руководитель на фильме армянского режиссера-дебютанта Б. Оганесяна «Терпкий виноград» («Давильня»). Баграт Галустович Оганесян (1929—1990) практиковал у него на «Солярисе» и «Рублеве», снялся в эпизодических ролях. Работа начинающего коллеги кажется Тарковскому неудачной, хотя по уже готовому фильму (1974 год) видно, насколько старался дебютант быть в русле требований мастера. Детство военных лет. Ожидание ушедшего на фронт отца. Сиротство — и частное, и всеобщее. Сдержанная документальная стилистика черно-белых тыловых будней, разрешающаяся финальным излетом воображения маленького героя. В его мечтах погибшие и искалеченные мужчины села собираются в ангельски белых рубахах в давильне выжимать из винограда вино. И в сценарии Рубена Овсепяна, и в фильме Баграта Оганесяна заметно пробивается Тарковский с его «Зеркалом», пригласивший на картину и своего монтажера Людмилу Фейгинову. Но мастеру вообще скучно с армянами. Радует только Сос Саркисян, бывший Гибарян в «Солярисе», сыгравший и здесь обезноженного войной дядю маленького героя.

Появится Андрей Арсеньевич в Ереване уже в июле и не найдет улучшений…

Эта весна для Андрея была чрезвычайно насыщенной: Париж, затем – Канны. Премьера «Соляриса». А в конце лета – Локарно, куда он как председатель жюри Международного кинофестиваля едет опять же вместе с Ларисой Павловной. Здесь, в Швейцарии, большим успехом пользуется «Рублев». У Андрея настроение хорошее. Показы проходят на открытом воздухе. Он проводит время в милой беседе с Максом Фришем. И страна ему нравится, особенно в сравнении с Россией, – чистая, ухоженная,

несуетливая. Такой же показалась и Япония в свое время, к которой его подготовило чтение книги В. Овчинникова «Ветка сакуры». А вокруг Москвы в том августе 1972-го занимались пожары: горели торфяники, над столицей висела пелена смога…

Однако август приносит осторожную надежду, что с будущим «Зеркалом» «может получиться». Расчет на то, что поставленный на место Алексея Романова Филипп Ермаш будет содействовать. В середине сентября в новом кабинете Филиппа Тимофеевича происходит встреча по поводу «Белого дня» в присутствии Н. Сизова, А. Камшалова, В. Баскакова, В. Наумова. Андрей Арсеньевич делится своими представлениями о фильме. Говорит о *«связи персонажа с жизнью страны»(«Пришлось!»*). Ему вновь втолковывают, что неплохо бы поставить что-нибудь «важное для страны», связанное, например, с научно-техническим прогрессом. Но режиссер упрямо отвергает эти рекомендации, склоняясь к *«гуманитарным проблемам»*, и начинает подробно излагать замысел «Белого дня», который в устной транскрипции, как ему показалось, никто не понял.

Но тяготила Тарковского даже не бюрократическая суета вокруг сценария, а *«скрытая камера по отношению к матери»*. Он страшился реакции Марии Ивановны, которую собирался снимать в «Белом дне» без ее прямого согласия.

Пока Тарковский отстаивает свой новый замысел, Лариса Павловна хозяйничает в Мясном. Сюда она в конце лета отбыла вместе с маленьким сыном и матерью, чтобы вплотную заняться домом. К концу декабря постройка приблизится к финишу. Материальные заботы ложатся ощутимым грузом на плечи режиссера. Долги к началу нового года опять накопятся. Но как хочется жить в деревне — хотя бы в промежутках между съемками!

Осенью 1972-го Тарковский совершит новую, довольно Длительную поездку за рубеж: Италия, Бельгия, Люксембург, Франция. Режиссер обнаружит интерес к Северному Возрождению, которое откликнется и в «Зеркале», и в более поздних его картинах. В Бельгии он посетит дом писателя, философа и богослова Эразма Роттердамского, посмотрит работы мастеров Раннего Возрождения — Ханса Мемлинга и Яна Ван Эйка, живопись Питера Брейгеля Старшего.

В Париже займется отчасти «техническим» вопросом: сократит на 12 минут «Солярис» для французского проката. Как прекрасен этот город! Дыхание свободы! Впечатление от Италии, напротив, было испорчено сопровождающей «компаний». Рядом оказались нелюбимые С. Герасимов, Ю. Озеров, Д. Храбровицкий. Хотя Рим всегда оставался в восприятии Андрея Арсеньевича

потрясающим хранилищем тысячелетий человеческой культуры.

1973 год начался привычными болезнями, «подкрепленными» неопределенностью с запуском «Белого дня». Тарковский вместе с Мишариным ищет дополнительные заработки, налаживая «сценарное» сотрудничество с национальными кинематографиями. Во время трехнедельного январского недомогания прочитывается повесть Стругацких «Пикник на обочине» Возникает мысль о возможности заработать на *«лихом сценарии для кого-нибудь»*.

Его существование в этот период отмечено, с одной стороны, настойчивыми поисками работы и заработка, а с другой – схватками с малым и крупным начальством. Причем он с удивительной для его лет и опыта наивностью вопрошает: *«Разве не преступление, что режиссер, которого за рубежом называют гениальным, сидит без работы?»* Андрей Арсеньевич во всем винит посредственность, которая пробилась в руководство. И раздражают мелочи! Мелочи, недостойные внимания гения. В начале февраля, например, выходит на московские экраны «Солярис». Но премьера намечена в кинотеатре «Мир», а не в «Октябре» или «России», то есть не в первоэкранных представительных кинозалах. Что ж, просить он никого ни о чем не собирается. А на премьеру не пойдет. Тарковский все-таки один. «Герасимовых» же несть числа.

Художник то и дело возвращается к разъедающей душ мысли, что он никому в стране не нужен, что он чужд своей культуре. Происходит что-то, отдаленно напоминающее известные события жизни Арсения Александровича. Правда, у сына не получается гордо отгородиться от «посредственностей» образом жизни «нищего царя», как это умел делать отец.

Не наступает настоящего сближения новой семьи с его родными: матерью, отцом, сестрой. Лариса уверяла окружающих, что семья Андрея делала его только несчастным. Но в эпоху «Зеркала» происходит важное, правда очень нервное, напряженное событие в доме в Орлово-Давыдовском переулке, когда на сорокалетие Андрея туда были впервые приглашены его мать, отец с Татьяной Алексеевной. Были там, само собой, Лариса Павловна, ее дочь и Анна Семеновна. Событие описано и О. Сурковой, его очевидицей, и А. Гордоном, другими лицами. Во всех описаниях сохраняется ощущение противоестественности происходящего, попыток соединить несоединимое, совместить людей, категорически несовместимых. Все это – среди обилия питья и еды, приготовленной Ларисой с помощью Анны Семеновны.

Андрей Арсеньевич был чрезвычайно возбужден во все время это встречи. Рассказывал, какой фильм («Зеркало») собирается делать и какое место там отведено образам их семьи, их дома. К матери он адресовался меньше, в основном — к отцу, еще и еще раз утверждая так свое с ним духовное родство, необходимое ему как художнику. Сурковой запомнилась «застенчивая фраза» Марии Ивановны в конце вечера: «Ах, Андрей, все это так нескромно… Дал бы ты нам сначала хоть умереть спокойно…» Однако нельзя было даже чужаку не разглядеть за угон встречей героическую и вместе с тем утопическую попытку сына воссоединить семью в каком-то новом ее качестве.

Есть воспоминания о другой встрече, лет за десять до этой, на Щипке, в новогоднюю ночь, принадлежащие художнику Валентину Коновалову. За одним столом собрались «разведенные родители и их дети»: Мария Ивановна, Марина и Андрей, с одной стороны, а с другой — Арсений Александрович, Татьяна Алексеевна и ее сын Алеша Студенецкий. В. Коновалов, родители которого «расстались на всю жизнь непримиримо и злобно», на Щипке отогревался душой всегда, в ту ночь — особенно. Нам показался существенным один штрих, отмеченный мемуаристом в беседе с Марией Ивановной, когда он, в порыве искренних чувств, слегка дотронулся до ее плеча. Она, резко отстраняясь, удивленно посмотрела на него и, попыхивая «Беломором», очень серьезно сказала: «Ты, дорогой, со своим характером можешь навсегда раствориться в людях…»[155]

…Жилье в Орлово-Давыдовском не было слишком благоустроенным. Текло с потолков в трех комнатах, отчего в соответствующих местах стояли тазы. С обменом же ничего не получалось. Надеялись на помощь директора «Мосфильма» Сизова. Эти бытовые неприятности то ли отлились в легенды, то ли сама реальность легендам не уступала. Рассказывают, что Андрею Арсеньевичу пришлось принимать высоких итальянских гостей – продюсера Карло Понти, актеров Софи Лорен и Марчелло Мастрояни. А так как в квартире почти не было мебели, хозяева соорудили прием гостей в восточном стиле: все сидят на полу, на коврах, одолженных по этому случаю у друзей, с подушками за спиной. Угощение, как всегда, было обильное, с водкой, икрой и прочим в том же духе. Карло Понтии смутила эта обстановка. Он говорил, что Тарковский хиппи, у него по всей квартире какие-то тазы расставлены, и что иметь с ним дело не стоит. А прекрасная Софи Лорен подумала, что во все эти емкости режиссер собирает святую воду…

«В общем плохо дело с жильем… Устал я. Скоро мне исполнится 42 года, а я до сих пор не имел своего дома…»

Сторонний взгляд на повседневные взаимоотношения Андрея с родными, близкими улавливает постоянную напряженность, когда сама близость, казалось бы, естественная в кругу родных людей, дается ему через силу, требует самопреодоления. Любовная открытость близким ярче и естественна проявляется в его картинах, чем в реальном течении жизни Образно говоря, в творчестве ему хочется быть Крисом Кельвином, преображающимся через возрожденную любовь к дому; хотя в реальности он ближе к Сарториусу с его почти фанатической непримиримостью к так называемым человеческим слабостям, одна из которых — естественная вина перед близкими людьми, которых любить всегда тяжелее, нежели дальних.

Та же напряженность распространялась и на круг друзей, который значительно сузился к середине 1970-х годов. Одним из тех редких приятелей, знакомых, коллег по кинематографическому цеху, к которым Андрей испытывал чувство ненатужной приязни на протяжении всей жизни, был режиссер Сергей Параджанов. Чувство это не поддалось коррозии, может быть, потому что встречаться им приходилось не так часто, хотя, по словам знавших и того и другого, они всегда почти безотчетно тянулись друг к другу и жадно искали встречи, если оказывались в какой-то момент жизни географически рядом.

Как-то Александр Гордон поинтересовался у шурина, кого, на его взгляд, кроме Параджанова, можно отнести к хорошим режиссерам. И начал перечислять: Хуциев, Кончаловский, Данелия, Шепитько, Климов, Муратова, Панфилов, заранее избегая называть имена кинематографистов старшего поколения, которых Андрей «давно списал в архив».

Первое имя Тарковский встретил молчанием. На Данелию все-таки среагировал, вспоминает Гордон, полагая, по той причине, что Георгий Николаевич на год раньше, чем Андрей получил в Италии почетный приз «Давид ди Донателло». Панфилов — режиссер *«очень хороший»* , но фильм его «Прошу слова» — *«ужасный». «Конечно, хорошие режиссеры есть — Иоселиани, Параджанов… Уверяю тебя, их не очень много… Но я говорю о режиссерах не просто хороших, а о профессионалах, которым дадут снимать фильмы на Западе. Их всего двое. Это я и Андрон Кончаловский, а больше нет никого…»*

Сергей Иосифович Параджанов… Он сразу после выхода «Иванова детства» назвал Тарковского гением и определил для себя ранг ученика по отношению к более молодому Андрею. Тут, может быть, нет ничего странного, поскольку фильм, сделавший Параджанова Параджановым – «Тени забытых предков» (1964), – появился позднее и в чем-то перекликался с картиной Андрея,

прежде всего в постановке так называемых «проклятых» вопросов нашего бытия: жизни – любви – смерти, – переживаемых одиноким человеком. И последняя по времени картина Параджанова «Ашик-Кериб» была посвящена памяти Тарковского и рассказывала о трагической судьбе художника в мире.

Но еще существеннее, может быть, когда речь идет о творческой близости двух художников, следующий факт. В то время, когда Параджанова в 1969 году прихватило двустороннее воспаление легких и он, по его словам, «умирал в больнице», он просил врача продлить ему жизнь хотя бы на неделю. За эти несколько дней режиссер написал сценарий «Исповедь», в котором, образно говоря, должен был вернуться в свое детство, чтобы в нем умереть. Все это сильно напоминает нравственнопсихологическую ситуацию рождения сценария «Зеркала». Тогда Сергей Иосифович выжил. Скончался он в 1990 году, от рака легкого, как и Тарковский.

Андрея Арсеньевича подкупала художническая неповторимость, творческая независимость Параджанова, неукоснительная верность замыслу и ничем не ограничиваемая свобода в его исполнении. Параджанов был одним из очень немногих коллег Тарковского, творчество которых последний ценил. Нам кажется, что сближению этих двух художников способствовало и то, что судьбы их так или иначе рифмовались в смысле невзгод, перенесенных и одним, и другим.

Тарковский, всецело занятый своими творческими поисками, сторонился публичной политики. Сражаясь с советской бюрократией, он и не мыслил выступать против Системы, хотя в дневниках его то и дело встречаются весьма критические оценки некоторых мероприятий власти, связанные, скажем, с Андреем Сахаровым или Александром Солженицыным. Между тем одно из самых существенных, может быть, событий в личной и общественной жизни Тарковского в 1974 году — письмо в защиту арестованного Сергея Параджанова, подписанное Андреем Арсеньевичем и старым приятелем его отца Виктором Шкловским.

Параджанов оказался, пожалуй, единственным человеком, преследуемым властями, за которого вступился Тарковский. Правда, политические мотивы в деле не присутствовали. В официальном ответе на упомянутое послание сообщалось, что оно было рассмотрено в Прокуратуре УССР и что за совершение преступлений, предусмотренных ст. 122 ч. I и II, ст. 211 УК УССР, Параджанов осужден Киевским областным судом к пяти годам лишения свободы и «оснований для принесения протеста не имеется».

Мученический путь Параджанова, безусловно, влиял на восприимчивого к таким событиям Тарковского, тем более что, пока Параджанов находился в заключении, они с Андреем вели переписку. Под ее влиянием, возможно, Тарковский и увидел себя во сне на тюремной койке рядом с Параджановым.

О том, что довелось пережить Сергею Иосифовичу в годы его отсидки, свидетельствуют письма художника. В самом начале странствий по советским лагерям, 17 декабря 1973 года произошла встреча «со смертью в лице следователя Макашова», объявившего: «Вам положен один год. Но я буду искать пять лет. За эти годы мы вас уничтожим».

Едва ли не в последний раз Тарковский встретился с Параджановым во время поездки в Грузию вместе с семьей в самом начале 1982 года. Он увидел, что *«удивительный Сережа Параджанов»* живет ужасно, не в пример хуже, чем он, Андрей Тарковский. Нет у него ни воды, ни газа, ни ванны. К тому же Сережа болен. О чем же думают его частые гости, которым он делает столько подарков? Почему никто не попробует выхлопотать для этого удивительно доброго человека квартиру?

В конце апреля 1974 года Тарковский отбывает в Рим на премьеру «Соляриса». Вместе с ним едут Д. Банионис и Н. Бондарчук. Продюсер Роберто Коума (сотрудничал с советским кино на фильме М. Калатозова «Красная палатка») знакомит Тарковского со значительными лицами, представляющими итальянское телевидение. Поступило несколько предложений, в частности, связанных с постановкой «Иосифа и его братьев» Т. Манна. Но и в эту поездку Италия не понравилась Андрею Арсеньевичу. И все — из-за «звериного оскала» капитализма. Только и говорят, что о деньгах! Феллини удивился, что Тарковский у себя на родине получает меньшую зарплату, чем Герасимов.

Андрей посмотрел «Амаркорд». Показалось, Федерико слишком работает на публику, слишком «режет кадр», хотя сам он человек «чудный и глубокий» и очень высоко ставит Тарковского, его талант. Несколько обидело Андрея Арсеньевича то, правда, что, как вспоминает Наталья Бондарчук, Феллини так и не смог досмотреть до конца его «Солярис»: гениально, но длинно. «А я вот смотрел твои фильмы до конца!» – возразил Тарковский. Тем не менее Феллини не был *его* режиссером. К фильмам, уже цветовым, возникшим после «Восьми с половиной» *(«моя самая любимая картина»*), Тарковский относился довольно холодно. «Город женщин» (1980) считал катастрофической неудачей мастера. Пожалуй, Феллини более привлекал Андрея

Арсеньевича как человек, в общении. Он ценил его доброту, способность приходить на помощь, что свидетельствовало о величии характера и бескорыстности. Ценил нежность и обаяние. Другие качества, каковыми сам не обладал в достаточной мере. Но иногда высказывания его о гениальном итальянце были довольно суровы по своему критическому заряду. Оказывается, на съемочной площадке Феллини не столько работает, сколько демонстрирует себя, подобно *«Жене Евтушенко»* . Но не дай бог, если его помощник ошибется: мордой в лужу.*«Вот вам и Феллини!»* Злой, несправедливый и деспотичный — таким представили Тарковскому Федерико на его родине, в Италии.

Соприкоснувшись с деловой жизнью итальянских капиталистов, Андрей, подумывавший о заграничных возможностях, теперь почувствовал, как там тяжело и жить, и работать.

Весна и лето 1974-го проходят в тревожных переживаниях о фильме, который начальство не понимает и не принимает. Тревогу усиливает усталость, порожденная тем, что не налаживается обыкновенная повседневная жизнь. Тарковский начинает, в который раз и будто бы всерьез, задумываться над тем, как бы заработать какие-то деньги, чтобы уехать в деревню и жить там.

А в октябре сваливается еще одно страшное событие: смерть Шукшина. По пути к Новодевичьему кладбищу Тарковский в разговоре с А. Гордоном произносит. «Зря он пошел сниматься к Бондарчуку. Ведь предупреждал его, только время потеряешь, а потерял жизнь…» По воспоминаниям Гордона, Шукшин нравился Андрею. В свое время он с восторгом рассказывал дома сестре и матери об алтайском «самородке», хотя ценил его более как актера, нежели как режиссера или писателя.

…К концу октября Андрей Арсеньевич на месяц переезжает в Мясное. Составляется список приобретенной Ларисой мебели, необходимых покупок. В деревне он ведет хозяйственный образ жизни. Читает крайне мало. Пилит и колет дрова, чинит электропроводку. «Дела, — отмечает, — как всегда, не блестящи». «Зеркалу» дали вторую категорию, а это означает крайне малый тираж. Но ожидаются тем не менее две квартиры рядом с «Мосфильмом». Они с Ларисой уже сдали документы и ждут ордер. Естественно, что Тарковский вновь «весь в долгах».

«Зеркало»: на уровень «жизненного поступка». 1967-1972

… я не могу смириться с тем, что моя мать умрет…

Я буду протестовать против этого и доказывать, что мать бессмертна…

А. Тарковский. Апрель 1968 г.

С того момента, как была поставлена точка в сценарии «Белый день» («Зеркало»), замысел этот бросал отсвет на все, к чему обращался в творческом поиске Тарковский. Между тем к концу января 1973 года у него созревает мысль о заявке на сценарий «Мой Достоевский». Но перспективы дальнейшей работы откроются лишь после того, по его убеждению, как он снимет «Белый день».

Идеи же возникают одна за другой. Например, проект семисерийного телефильма по роману Достоевского «Идиот». Однако, погружаясь в роман о Льве Мышкине, режиссер убеждается в трудности создания сценария по этой книге. Другое дело – «Преступление и наказание». Самый цельный, стройный, гармоничный и наиболее близкий к сценарию роман Достоевского. Перечитывая историю Мышкина, Тарковский ловит себя на том, что ему скучно. Идея постановки блекнет и увядает. Зато все более увлекает сама жизнь Федора Михайловича, о чем нам уже приходилось говорить. Особенно его интересуют болезнь писателя, подробное описание эпилептических припадков, несостоявшаяся казнь, мистическая сторона биографий.

Обсуждение с телевидением постановки «Идиота» откладывается. Вместе с тем в начале февраля 1973 года он отправляет главному редактору «Мосфильма» В. С. Беляеву «Творческую заявку» с просьбой закрепить за ним тему, рассчитанную на двухсерийный фильм по оригинальному сценарию (в соавторстве с А. Мишариным) *«о творчестве и существе характера великого русского писателя Ф. М. Достоевского»* . Сценарий задумывается как *«поэтическое исследование, а не как биография»* , исследование творческих предпосылок, заложенных в самом характере Достоевского, как *«увлекательное путешествие область замыслов его самых значительных произведений»* .

Но существует заявка и на литературный сценарий двухсерийного художественного фильма по роману «Идиот», подписанная А. Мишариным и А. Тарковским[156]. Авторов заявки более всего привлекает исследование «*бездны света человеческой души»* Мышкина, что по их убеждению, и есть *«собственная*

писательская образная идея» Достоевского. *«Гармоничность Человека и дисгармоничность общества, в котором существуют герои Достоевского, в той или иной мере протравившего людские души, основной и итоговый узел романа»* . В таком толковании магистрального конфликта вещи хорошо видно отражение заветных идей самого режиссера касательно взаимоотношений личности и «ошибочного» мира, соотношения греховности и святости в самом человеке.

В воображении режиссера на роль Настасьи Филипповны уже планируется Маргарита Терехова. А в образе Рогожина он видит Александра Кайдановского. На главную же роль мыслит пригласить непрофессионала. По словам Тереховой, фильм должен был состоять из двух частей: одна — история глазами Мышкина, потом та же история, но рассказанная Рогожиным. «Страсти по князю Мышкину» — так должен был называться фильм. Примечательно, что Тарковский рассчитывал *материализовать в действительную реальность* идеи, мысли, ремарки, авторские соображения, то есть пойти путем «Зеркала».

Л. Лазарев же вспоминает о списке желательных постановок, который показывал ему Андрей Арсеньевич и в котором первое место занимала экранизация «Бесов». Во время работы над «Солярисом» даже забрезжила, пишет Лазарев, надежда на разрешение этой постановки в связи со 150-летием классика. Но, увы, ничего не вышло…

Вновь и вновь задумываемся над вопросом: отчего же не удалось Тарковскому реализовать не только замыслы, связанные с жизнью и творчеством Достоевского, но и намерения экранизировать других классиков мирового масштаба, вроде Шекспира, Томаса Манна, Льва Толстого? Ну не все же решалось запретами отечественной бюрократии!

Достоевский не дается, нам кажется, в силу заведомого монологизма режиссера. Он настолько погружен в собственные взаимоотношения с миром, что вступать в равноправный диалог с мощной личностью писателя (не только Достоевского) ему просто… некогда. «Голос» такой силы и масштаба неизбежно должен был потеснить авторский монолог самого Тарковского, потребовав равноценного присутствия в тексте фильма. Принципиальная творческая монологичность Тарковского видна в его взаимоотношениях с прозой Лема и Стругацких, особенно Стругацких, о чем нам еще предстоит говорить. Показательно в данном случае замечание Тарковского о том, что экранизировать следует несостоявшуюся литературу, в которой тем не менее есть зерно, могущее развиться в фильм. А фильм и станет явлением выдающимся!

Сомневаясь в необходимости браться за «Идиота» по причине того, что экранизация может обернуться иллюстрацией его принципов, неорганичных для самого романа, Тарковский мысленно прикидывает возможность обратиться к толстовской «Смерти Ивана Ильича», более для него естественной. И вот что симптоматично. Размышляя даже о любимом «Подростке», он в мыслях плавно перетекает в русло образов собственного детства и отрочества, находя здесь питательные соки для произрастания творческих потенций художника. В конце концов все остальное заслоняет пока еще не воплощенное «Зеркало»: детство, сияющие на солнце верхушки деревьев к мать, которая бредет по покрытому росой лугу и оставляет за собой темные, как на первом снегу, следы.

Глубоко личной творческой проблематикой окрашивается и замысел экранизации «Доктора Фаустуса» Т. Манна, возможность постановки которого в ФРГ начинает проступать в середине 1973 года в связи с приближающимся столетием немецкого классика. Главное у Манна, полагает Андрей, — трагедия одиночества художника и его плата за постижение истины. Вот что нужно «вышелушить» и прочесть по-своему. И все опять как будто о себе. Роман соткан, как его понимает режиссер, из погибших надежд автора, потерянных на утраченной родине, мыслей о мучительном страдании художника, о его греховности. Художник одновременно и обыкновенный человек, и не может быть обыкновенным. Следовательно, платит за талант душой.

Замысел останется невоплощенным. Но это все откликнется в «Зеркале» — фильме о человеке, который вдруг понял, что прожил жизнь зря. Зачем все это было? Если раньше он думал, что талантлив, то теперь понял: посредственность. Утратилось ощущение бесконечности, а следовательно, и возможность верить в Бога. Это «фильм о человеке без Бога, о человеке, который ощущает свое неверие как трагическую потерю».

Отметим попутно, что в сентябре того же 1973 года возникает заявка на сценарий «Проказа» («Сардар»), который Тарковский пишет в соавторстве с Мишариным для узбекского режиссера Али Хамраева. На «Сардар» уже «были распределены роли, — вспоминал драматург, — как вдруг наше детище оказалось “запрещенным”…»[157]. Это был сильный удар по сценаристам, прежде всего с точки зрения финансовой. По свидетельству Мишарина, в конце 1990-х сценарий собирался поставить сын Тарковского – Андрей. Но по разным причинам и из этого ничего не вышло.

После премьеры «Зеркала» Тарковский собирается требовать от Ермаша запуска *«с одним из следующих названий»*: «Идиот»,

«Смерть Ивана Ильича», о Достоевском, «Пикник на обочине». Но в конце концов убеждает себя, что самое естественное него сейчас — фильм по Стругацким. С непрерываемым подробным действием, уравненным с религиозным действом, «*полутрансцендентальным, абсурдным*, абсолютным». Кстати, роль человека в этом фильме, действенно стремящегося докопаться до смысла жизни, он намеревается сыграть сам.

Итак, первоначальный замысел «Зеркала» был почти целиком сфокусирован на образе матери. М. Туровская отмечала: трудно вообразить что-то, этически менее исполнимое, чем то, что под первоначальным названием «Исповедь»[158] было предложено студии, поскольку главную роль должна была исполнить мать самого режиссера.

В заявке, которую Тарковский и Мишарин представили в декабре 1967 года[159], планировался *«фильм о матери»* как *«обыкновенная история жизни»* . Первый этап — составление анкеты, на вопросы которой должна была отвечать Мария Ивановна Вишнякова. Предполагалось, что вопросы анкеты охватят широкий пласт социальных явлений и ее личной жизни. Эту часть фильма собирались сделать *«абсолютно репортажной»*. Под уже записанные беседы с матерью специально подготовленного ведущего собирались включать эпизоды, отражающие авторскую точку зрения на рассказ героини: хронику разных лет, авторские ретроспекции, события, восстанавливающие прошлое.

Фильм «Исповедь», соотносящий два поколения, одно из которых только начинает жить, а другое уже завершает жизненный цикл, должен был ответить, по замыслу авторов, на основной вопрос: *«Чем жил, жив и будет жить человек, какими великими, подспудными, невидимыми для нашего взгляда силами…»* .

Комментируя заявку, киновед В. Фомин пояснял, что главный «криминал» был в «технологии предлагаемой работы», поскольку авторы уходили от «железного» сценария, заранее предусматривающего результат съемок и монтажа.

Заявка была принята VI творческим объединением писателей и киноработников (художественные руководители А. Алов и В. Наумов). Кинокомитет разрешил заключить договор на написание сценария.

В заявке Тарковский следует выношенной им концепции кинематографа. Сюжет должен развиваться по логике, подсказанной самим материалом жизни. Поэтому так же, как писатель, начиная произведение, не может заранее предсказать

конкретных форм развития сюжета, так и режиссер в данном случае не готов предугадать пластические формы, которые приобретет фильм. Вместе с тем заявка не содержит и намека на те принципы построения сюжета, которые обнаружатся после монтажа и будут выражением глубоко субъективного переживания Повествователя (или Автора). В заявке — торжество объективного в*и* дения событий истории и частной жизни человека. На экране же возникнет не материнская, а сыновняя *исповедь от первого лица, внутренняя речь Повествователя, диктующая событиям свою логику* .

Опубликованный литературный сценарий «Зеркала» создавался ранней весной 1968 года в Доме творчества «Репино». С утра собирались, обсуждали эпизоды, взятые из жизни кого–либо из соавторов или кем-то рассказанные. Мишарина поражало, что каждый рассказанный Андреем эпизод «был на пределе отточенности формы». Ничего не записывалось, все было на словах. Для будущего сценария оставили 28 эпизодов, записать которые намеревались в две недели. Писалось, замечает драматург, очень быстро, без переделок и помарок…

Начало литературного сценария — зима, кладбище, похороны. Путь духовных испытаний, связанный с пробуждением памяти, проступает из небытия. Прерывая описание похорон, входит тема детства Повествователя. В самом начале намечается конфликтная встреча Смерти и Жизни, явленной в образах матери и детства («солнечный, солнечный день…»).

«Зачем, кому это нужно, чтобы жизнь уходила так жестоко, безвозвратно, почему нужно мучиться отчаянием и опустошенностью, откуда у людей столько сил? За что они расплачиваются.

Может быть, лучше никого не любить, ослепнуть, оглохнуть, убить в себе память? Как остановить все это?!.»

Бессильные (и бессмысленные, в конце концов!) вопросы человека, застывшего перед небытием, прерываются пушкинским «Пророком» с его пафосом творческого воскрешения-перерождения. Так возникает тема бессмертия искусства.

«Земля поднимется и упадет в сторону, и гроб выйдет из могилы, и откроется крышка, и люди отойдут в оцепенении, и слезы вернутся обратно…» Начало сценария завязывает развитие всех важных для Тарковского сюжетных линий: исток бытия – мать, дитя, дом;

индивидуальная память и память культуры, истории; смерть-бессмертие.

После пролога – вопросы к матери. Они прошивают сценарий. Ее переживания и размышления становятся как бы средоточием

мироздания.

В фильме отцовский голос звучит насыщеннее, полнее. В сценарии единственное стихотворение Арсения Тарковского – «Игнатьевский лес». Это одно из немногих стихотворений, прямо адресованное Марии Ивановне. Оно было написано летом 1935 года на хуторе Павла Горчакова, рядом с деревней Игнатьево.

Но вот образ Прохожего в сценарии – отклик на другие стихи отца. В них это образ тревоги, шаткости дома – лейтмотив лирики 1930-х годов. Прохожий в фильме – своеобразный двойник отца героя (Повествователя). Прохожий – тревожная подмена мужской опоры дома, странствующий ветер, бездомный, *всегда мимо* проносящийся.

Игнатьевский лес в стихах Тарковского – возможно, тот самый, сквозь который лежит и дорога от станции. Отец мог бы вернуться по ней. Этот кордон лежит между домом и бесконечной дорогой, отбирающей мужчину у женщины.

И в сценарии, и в фильме находим тему *нечаянной материнской вины* . В «типографском» эпизоде это вина, порожденная страхом, внушенным временем. Отсюда и цитаты из Достоевского, и женская истерика после пережитого напряжения. Не случаен здесь вопрос анкеты: *«Совершали ли Вы ошибки в своей жизни? Какие это были ошибки?* » Но актуальна и тема вины перед матерью, шире – перед домом. Она звучит и в исповедальном слове Автора: *«Мне с удивительной постоянностью снится один и тот же сон. Будто память моя старается напомнить о самом главном и толкает меня на то, чтобы я непременно вернулся в те, до горечи дорогие мне места, где я не был вот уже более двадцати лет. Мне снится, что я иду по Завражью… И среди высоких берез я вижу двухэтажный деревянный дом. Дом, в котором я родился и где мой дед — Николай Матвеевич — принимал меня на покрытом крахмальной скатертью обеденном столе сорок лет тому назад. И сон этот настолько убедителен и достоверен, что кажется реальнее яви»* .

Некоторое представление о вине героя дает сценарный эпизод, в фильм не вошедший. Появляется новый персонаж — близкая Повествователю женщина, в которой угадывается прототип, какие-то черты отношений Тарковского с его второй женой.

«Она спит на расшатанной кровати с подзором до самого пола. Лицо ее покрыто веснушками, рыжие волосы сбиты на сторону. Она часто дышит и время от времени вздрагивает во сне…

Лицо ее, осунувшееся от забот, бледно, под глазами морщинки, которые ее старят и делают беззащитной и до боли

дорогой. Темнота лежит на ее лице, и кажется, что даже во сне она прислушивается к враждебной тишине чужого дома и несет свою тяжелую неблагодарную судьбу – охраняет меня от опасностей, которые, как ей кажется, подстерегают меня на каждом шагу…» (Здесь и далее подчеркнуто нами. – В. Ф.)

Комментарий к личным переживаниям Повествователя – строки из «Братьев Карамазовых» Достоевского: рассуждения Карамазова-отца о «босоножках» и «мовешках». Женщина пробуждается. Ей приснился дурной сон. Повествователь успокаивает ее. Засыпает сам. Но его тревожат сновидения.

«Будто я сижу перед большим зеркалом, рама которого растворяется в темноте, незаметно переходит в бревенчатые стены… Лица своего я не вижу. А сердце мое полно тоски и страха перед совершившейся непоправимой бедой.

Зачем я это сделал, для чего, зачем так бессмысленно и бездарно я разрушил то, ради чего жил, не испытывая ни горя, ни угрызения совести? Кто требовал от меня этого, кто попустительствовал этому? Для чего это? Зачем эта беда?

Пространство, отраженное в зеркале, освещено свечным светом, я поднимаю голову и вижу в теплом золотистом стекле чужое лицо. Молодое, красивое в своей наглой и прямодушной глупости, с пристальными светлыми глазами и расширенными зрачками. Оглянувшись, я вижу в стороне того, другого, того, с кем я поменялся своим лицом. Он стоит, спокойно прислонившись плечом к стене, и не глядит в мою сторону. Он рассматривает свои руки, затем слюнявит палец и пытается оттереть чем-то испачканную ладонь. И у него мое лицо.

Зачем я это сделал?! Теперь уже ведь ничего не вернешь! Уже поздно, слишком поздно! Пусть мое, то есть теперь уже его, лицо не так уж и красиво, немолодо и асимметрично, но все же это мое лицо. И не такое уже оно глупое, даже наоборот, скорее оно умное, это старое, перепроданное и ненавистное мне лицо.

Зачем я это сделал? Зачем?»

Все это — накануне Преображения Господня.

Образ зеркала как разрушительного для человека раздвоения не нов в художественной культуре — у того же Гофмана, к жизни и творчеству которого в 1970-е годы обратится Тарковский, у Достоевского. Какой смысл в «Зеркале» приобретает утрата лица? Что «сделал» герой-Повествователь? Как это рифмуется с линией матери?

Главные переживания героя связаны с ушедшим утраченным детством, с домом, который возможен лишь как сон. Может быть, вина героя в измене целому, в измене тому, что питало его сызмала? Другую мотивацию вины Повествователя трудно

обнаружить в сценарии, где мать и детство отодвигают тему уже взрослого героя. Примечательно, что похожий сон посетил когда-то и самого Тарковского, судя по свидетельству Михаила Ромадина. Отметим также, что образ двойника у Тарковского напоминает о видениях Ивана Карамазова, олицетворяя, может быть, греховную ипостась Автора.

Тема воображаемого возвращения героя к утраченным истокам то и дело возникает в сценарии: *«Но теперь я не один. Со мной моя мать. Мы медленно идем вдоль старых заборов, по знакомым мне с детства тропинкам. Вот и роща, в которой стоял дом. Но дома нет. Верхушки берез торчат из воды, затопившей все вокруг: и церковь, и флигель за домом моего детства, и сам дом…»*

Герой сценария обнаруживает свой дом под водой. Этот подводный мир (возможно, метафора материнского лона), куда отправляется персонаж, чтобы обрести прошлое, занимает, напомним, большое место и в сценарии о Рублеве. Водная плоть может быть воспринята и как толща времени, угрожающая герою небытием. Частичное затопление Завражья — исторический факт, относящийся к деятельности Советов в 1950-е годы, когда вместе с другими ГЭС возникла и Горьковская. Так месторождения Андрея оказалось под водой, и он знал об этом.

«Я раздеваюсь и прыгаю в воду. Мутный сумеречный свет опускается на неровное травянистое дно. Мои глаза привыкают к той полумгле, и я постепенно начинаю различать в почти непрозрачной воде очертания знакомых предметов: стволы берез, белеющих рядом с развалившимся забором, угол церкви, ее покосившийся купол без креста. А вот и дом…

Черные провалы окон, сорванная дверь, висящая на одной петле, рассыпавшаяся труба, кирпичи, лежащие на ободранной крыше. Я поднимаю голову и ищу поблескивающую поверхность воды и сквозь нее тусклое сияние неяркого солнца. Надо мной проплывает дно лодки.

Я развожу руками, отталкиваясь от поддавшейся под ногами проржавевшей крыши, и всплываю на поверхность. В лодке сидит моя мать и смотрит на меня. И у нас обоих такое чувство, словно мы обмануты в самых своих верных и светлых надеждах…»[160]

Наконец, последний эпизод сценария, завершающий и тему матери, и тему дома. Повествователь на реке детства Вороне. Он видит, наблюдая из-за куста, мальчика и девочку, бегающих по неглубокой речке, как это делали когда-то они с сестрой. Он видит мать, выполаскивающую белье, какой привык видеть ее уже взрослым.

«Я старался увидеть ее глаза, и, когда она повернулась, в ее взгляде, каким она смотрела на ребят, была такая неистребимая

готовность защитить и спасти, что я невольно опустил голову. Я вспомню этот взгляд. Мне захотелось выбежать из-за куст и сказать ей что-нибудь бессвязное и нежное, просить прощения… почувствовать себя снова ребенком, когда еще все впереди, когда еще все возможно…

Мать вымыла мальчишке голову, наклонилась к нему и знакомым мне жестом слегка потрепала жесткие, еще мокрые волосы мальчишки. И в этот момент мне вдруг стало спокойно, и я отчетливо понял, что МАТЬ — бессмертна.

Она скрылась за бугром, а я не спешил, чтобы не видеть, как они подойдут к тому пустому месту, где раньше, во времена моего детства, стоял хутор, на котором мы жили…»

В опубликованном сценарии мать — фигура центральная Автор искренне стремится постичь феномен материнского в конкретном, хорошо знакомом ему и им любимом человеке. В этом стремлении, рожденном болью и виной от невозвратимой утраты дома, — пафос глубоко личного, интимного чувства. В фильме образ матери потеряет такое значение, сдвинется, дав простор отцовско-сыновнему, мужскому началу.

Обсуждение литературного сценария в первом его варианте происходило 19 апреля 1968 года. *«Грубо говоря, мне совершенно неинтересно*, — заявил режиссер, — *ЧТО будет говорить мать, мне интересно КАК она будет вести себя в этой беседе, меня интересует становление характера… Главным материалом будет разговор матери с ведущей. Весь игровой материал станет в эмоциональном смысле вторичным по отношению к вопросам и ответам…»*

В заключении художественного совета студии по первому варианту указывалось: в сценарии не хватает ощущения, что жизнь героини есть «молекула жизни» общества. Слишком большое внимание уделено мальчику в ущерб раскрытия образа матери.

На обсуждении второго варианта был отмечен тот же недостаток: «изоляция самой истории матери от примет времени». В итоге было принято решение «о прекращении дальнейших договорных отношений с авторами». Объединение выразило готовность «вернуться к возобновлению работы над сценарием, если у авторов возникнут соображения о его доработке, соответствующие высказанным членами сценарно-редакционной коллегии замечаниями».

Замечания худсовета, если исходить из заявки Мишарина и Тарковского, были достаточно основательны. Особенно в части решения образа матери, который даже в сценарии заметно

заслоняла фигура сына. Тарковского раздражало *«фатальное непонимание»* членов худсовета. Но ведь в заявке он сам направил их восприятие в иное русло, чем то, которое пробивал теперь. Еще во время первого обсуждения раздражение режиссера прозвучало вполне откровенно. Удивительно, что присутствующие на него не откликнулись. Пожалуй, действительно не поняли, о чем идет речь.

«…Однокрасочность интонаций для меня здесь дороже и важнее всего , — уже нервничая, пояснял Тарковский. — *Мне интересно то, в каком аспекте запомнилась мне моя мать. Мне не нужна многокрасочность характера матери, я принципиально против такой позиции. Ваше непонимание я объясняю сложностью замысла… Тут важна не драматургия, а степень взаимоотношений с матерью»* .

Андрей Арсеньевич откровенно настаивал на праве исповеди о своих взаимоотношениях с матерью, как он их чувствовал и понимал.

После «Соляриса» А. Мишарин надеялся на возвращение Тарковского к «Зеркалу». Ведь новый председатель Госкино Ф. Т. Ермаш прямо сказал режиссеру: «Ставьте что хотите». Он, по свидетельству Мишарина, будучи и в ЦК, поддерживал режиссера.

«Но Андрей ужасно боялся нашего сценария… Андрей мучился вопросом, как снимать “анкету”…»[161] Боялся он реакции матери, хорошо зная ее характер. Но мать согласилась сниматься, правда, уже в другом, чем предполагалось сценарием, фильме. И ей это далось нелегко. «Мама с детства была застенчивой, — читаем в «Осколках зеркала», — а тогда стеснялась своей старости. Жизнь в Тучкове, в чужой обстановке, необходимость общаться с киногруппой и стоять перед камерой было для нее мучительным испытанием. “У меня каждый день болело сердце”, — сказала мама, вернувшись со съемок…»[162]

Но вернемся к ситуации в советском кино, сложившейся к 1972 году, как ее комментирует киновед В. Фомин. Еще в качестве главного куратора кинематографа по линии ЦК КПСС Ф.Т. Ермаш начиная с 1966 года упорно готовил переустройство киноотрасли. По одному из проектов, представленных на Секретариате ЦК, вместо комитета должно было возникнуть Министерство кинематографии. Проект в полном масштабе воплотить не удалось, но в 1972 году было принято постановление «О дальнейшем развитии советской кинематографии». В расчете на перспективы исполнения постановления Ф. Т. Ермаш и оказался в кресле председателя новоиспеченного Госкино СССР. Первые шаги его были вполне

либеральны. На этой волне Тарковский получает возможность делать свой фильм.

Режиссер, поясняя художественные принципы будущей картины, особо акцентировал роль кинохроники. Режиссер, поясняя художественные принципы будущей картины, особо акцентировал роль кинохроники. Внедренная в игровые эпизоды или сцены-интервью она должна была подчеркнуть связь рассказа с «правдой времени». Собирался он ввести и эпизод «Утро на Куликовом поле», смонтированный с рассказом об Отечественной войне 1941 — 1945 годов, а также хронику, уточняющую время действия и связывающую судьбу героев с жизнью страны. Ясно, что та мера субъективности переживания событий личной жизни и истории, которая появится в фильме, не просматривается в планах режиссера. Напротив, эпизоды, связанные с Куликовской битвой, с крупными историческими событиями XX века, придают высокую степень эпичности сюжету.

На обсуждении, происходившем 18 октября 1972 годами сценарий одобрят и заключение отправят на резолюцию в Госкино. Там, учитывая «настоятельную просьбу киностудии и режиссера», разрешат «в виде исключения» запустить сценарий «Белый день» в режиссерскую разработку. Но твердо предложат учесть замечания, изложенные в заключении, в том числе необходимость внести в фильм «дыхание жизни страны».

В апреле 1973 года заканчивается работа над режиссерским сценарием. Его обсуждение 27 апреля на худсовете объединения, по впечатлениям В. Фомина, «прошло нервозно, на повышенных тонах». Сложность положения заключалась в том, что в сценарии, как и ранее, намеренно резервировалось слишком много свободного места для авторского маневрирования. Сведения об упомянутом событии находим и в мемуарах А. Гордона. Ему атмосфера обсуждения показалась хоть и взволнованной, нервной, но в общем доброжелательной. Поразили перепады в настроении режиссера: то он чувствовал себя беззащитным, то, напротив, собирался и выглядел убежденным и твердым в отстаивании замысла.

Выступали, в частности, Михаил Швейцер, Марлен Хуциев, Владимир Наумов. Коллеги наконец обратили внимание на принципиальную исповедальность будущей картины. Михаил Швейцер говорил даже о первой попытке в современном отечественном кино создать жанр исповеди. Многих смутило заявление режиссера о том, что он сам собирается сниматься в роли Автора.

Весьма взволнованный Тарковский свое выступление начал так: *«Я ничего не понял из сегодняшнего разговора, кроме того, что*

самое дорогое в этой работе не понято никем…» Несколько успокоившись, сказал, что его сомнения одолевают больше, чем всех присутствующих, и очень волнует *«вопрос о долге художника»* . Он вновь и вновь настаивал на том, что его картина — этический поступок, декларирующий ответственность художника за все, им совершенное. А в этом случае автор имеет право говорить тем языком, который естествен для него, ему органически присущ. Поэтому и непонятно *«какое-то скептическое отношение»«ко всей этой затее»* со стороны коллег.

В итоге коллеги выдвинули ходатайство перед Госкино о запуске в производство «более чем рискованного проекта». В Госкино тоже идут навстречу режиссеру. 9 июля 1973 года Ф. Т. Ермаш разрешает «Мосфильму» приступить к производству картины.

«Зеркало»: не фильм, а процесс его созревания

… Как пусто в душе! Как грустно!..

Хутор я ведь похоронил своей картиной.

А. Тарковский. Зима 1973 г.

Конец лета и осень 1973 года — Андрей Тарковский на съемках. Картину снимает уже не Юсов, обвиненный режиссером в предательстве — оператор в последний момент отказался от сотрудничества. Юсов позднее объяснил свой уход. Его смущало, что в сравнении с произведением, рассказывающим о самом Тарковском, «в жизни все было не так». На его взгляд, в режиссере проявилось непонятное стремление «встать на небольшие котурны», чего раньше он за ним не замечал.

В конце концов Юсов понял, что Тарковский не примет его претензий, и ушел, чтобы не мешать. Некоторое время на картине был оператором Павел Лебешев, но тоже ушел. В итоге появился Г. И. Рерберг. Сотрудничество с ним поначалу радует режиссера. Легко, приятно и интересно работать, уважая друг друга, ища новые решения. Однако уже в сентябре, после съемок на летней натуре в Тучкове, Тарковский отметит, что работать с Рербергом очень трудно, поскольку тот груб с людьми. Правда, материал пока идет хороший.

12 августа 1973 года Георгий Иванович так выразил свое отношение к картине и работе с Тарковским: «В данном фильме

нам важно добиться субъективного взгляда на мир, передать ощущение того, что видел в детстве, юности, видел недавно, вижу теперь… Наши взгляды — то есть мой и Андрея – должны совместиться и стать единым и субъективным авторским взглядом. Задача непростая. Поэтому чем дальше, тем труднее

работать: мы все меньше радуемся. Нам нужно получить в изображении точный эквивалент ощущений, которые должны быть выражены скупо, без сантиментов… Если сравнивать Тарковского с режиссерами, с которыми мне приходилось работать раньше, он мне кажется наиболее серьезным в своем подходе к проблемам, от идеи произведения и до самых мелких деталей, ее реализующих…»[163]

Административная группа, по воспоминаниям М. Чугуновой[164], выезжала на посев гречихи, посадку картошки и т. п., чтобы все уже выросло к съемкам. Вспоминает бывший ассистент режиссера и об огромной роли известных семейных фотографий, по которым делали костюмы. Искали детей. Все вооружились этими фотографиями, хотя в титрах картины их автор Лев Горнунг не был упомянут.

На Юру Свентикова, сыгравшего блокадника Асафьева, ассистент обратила внимание сразу — из-за его сосредоточенности, малоподвижности: не бегал, не играл. Его поселили в гостинице «Будапешт». «А там такие ванные шикарные, и он все свободное от съемок время проводил в ванной: и читал там, и ел. Оказывается, он ванны никогда не видел. У него мать уборщица, куча детей, жили в какой-то развалюхе…»

Героя в раннем-раннем детстве исполнил маленький сын Олега Янковского, сыгравшего в фильме отца. Игната Данильцева, исполнителя ролей героя-подростка и его сына в том же

возрасте, нашли в какой-то школе, по фотографиям маленького Андрея Тарковского. «Игнат, несчастный, на съемках часто плакал, — рассказывает Чугунова, — почему Андрей Арсеньевич с ним не работает — Тереховой объясняет, а ему ничего. А ему достаточно было сказать: “Ты сидишь здесь, чувствуешь то-то, состояние у тебя такое-то” — Андрей Арсеньевич с ним не репетировал даже. Кстати, он тоже рос без отца, жил один с матерью…»

Еще раз обратим внимание на то, каких детей выбирает для своих картин режиссер. Темпераментом они совсем, кажется, не похожи на самого Тарковского в этом возрасте. Но он-то видит в них именно себя! Может быть, себя, уже давно пережившего эту пору? Или себя, затаившегося тогда, в детстве, в глубине

неуемной мальчишеской натуры?

Молодую мать и жену героя сыграла Маргарита Терехова. В ней, отмечают очевидцы, Андрей Арсеньевич души не чаял. Впервые режиссер и актриса встретились на кинопробах к «Солярису», но на фильм он ее не взял. «Актеры знают, — говорила Терехова, — что такое благоговение перед настоящим режиссером, в чьих руках ты свободен, спокоен и всемогущ. Эстонское телевидение все допытывалось у меня, почему все без исключения актеры на вопрос, у кого они хотели бы сниматься, первым называют Тарковского — даже если никакой надежды у него сняться нет. А потому, что мы все как инструменты, на которых надо уметь играть…»[165]

Один из самых трудных эпизодов во время съемок был эпизод с петухом. Героиня «Зеркала», спасая семью от голода, продает бирюзовые серьги, настоящая история которых изложена в мемуарах М. А. Тарковской. Хозяйка зажиточного дома Надежда Петровна Лебедева предлагает за серьги петуха, которому тут же нужно отрубить голову. Напомним, что хозяйку играла Лариса Тарковская, отношения с которой у Тереховой складывались трудно. Актриса рассказывает о съемке как о событии реальной жизни, вспоминая, что ее Лариса «буквально прижала к куриному эшафоту». И вот — топор в руках. Терехова отказывается исполнять «казнь». Тарковский съемку отменил. «Меня он ломать не стал, но ему надо было показать, как ломают человека, заставляя его делать немыслимые для него поступки. Сняли просто. Записали предсмертный крик петуха, надули перышком на лицо хозяйки — убийство как бы произошло. И после того — мое лицо крупным планом, лицо преступившего человека…»[166]

«Преступивший человек» здесь — мать. В Тереховой режиссер искал сходство не только с внешностью своей матери, но и «аналогии» с «Портретом молодой женщины с можжевельником Леонардо да Винчи, в котором он находил *«что-то лежащее по ту сторону добра и зла»* . Тарковский прямо указывает на то, что портрет этот как раз и понадобился в фильме для того, чтобы подчеркнуть как в героине, так и в актрисе *«способность быть обаятельной и отталкивающей одновременно»* .

Тереховой нелегко было понять, почему у Тарковского женщина – существо «преступившее», пограничное. Похоже, в своих попытках постичь образ матери он и сам оказывается на какой-то шаткой границе. Образ приобретает обманную двуликость, двойственность, откликающуюся, по сценарию, в самом Повествователе. Женщина в его фильме, с одной стороны, Терехова, в которую он, похоже, романтически влюблен. А с другой — Лариса Павловна, претендовавшая на роль

хранительницы очага не только в жизни, но и в фильме. Однако пришлось ей исполнить роль существа довольно неприятного, отмеченного холодной авторской насмешкой. Предложенную ей роль Лариса воспринимала как акт недружелюбный со стороны мужа. Но равнодействующей здесь все равно остается мать в ее реальном облике.

Трудно постичь логику, по которой режиссер свел этих женщин в одной картине. Ольга Суркова подробно рассказывает о непримиримых столкновениях Маргариты Тереховой и Ларисы Тарковской на съемках «Зеркала». В воспоминаниях Тереховой есть лишь краткое: «Злые люди оговорили – сначала меня, потом Гошу Рерберга. Он, конечно, нашел других, ведь дело было не в нас, а в нем».

Несмотря на преобладание в фильме женщин, которые должны бы, кажется, нести интимное домашнее тепло. «Зеркало» оставляет ощущение зябкости, а то и пронизывающею холода, сопровождающих героев картины. Нет уюта и тепла вне дома, который мать, как ни старается, не может вернуть детям. Тепло и уют — в чужом, даже враждебном жилище. Существование матери и сына в кадре превращается в вечное зябкое странничество.

Шведский режиссер Вильгот Шёман, не раз встречавшийся с Тарковским в Москве, побывал здесь и после завершения «Зеркала». Очень хотел посмотреть картину. Это случилось в ноябре. В Москве слякоть — снег и дождь. И хотя Шёман в шубе, но его все же донимает холод. И вот швед видит Тарковского. Тот без шапки, в джинсах и пуловере под джинсовой курткой. «Он, должно быть, насмерть промерз!» — первая реакций зарубежного гостя[167].

Об этих впечатлениях Шёмана вспоминает и Марина Арсеньевна в «Осколках зеркала», в главке с символичным названием «Андрею холодно». Зимой брат всегда мерз, потому что

никогда не одевался тепло. Это считалось у него особым шиком. Мать «почти насильственно, вопреки желанию Андрея, изобрела ему теплую куртку на меху», а Марина купила к ней «модную тогда шапку с цигейковым околышем и бархатным верхом». Андрей носил это во времена учебы в Институте востоковедения. Но уже во ВГИКе появился другой наряд: «серое в елочку пальто и цигейковая шапка-пирожок». А чаще всего выходил из дома без шапки.

«Почему он выбрал себе такую участь? — звучит вопрос. — Что заставляло его так упорно мучить себя?» Ответ Марина Арсеньевна связывает с подсознательным чувством вины, которое

не оставляло брата. Не освободило его от «комплекса вины» и «Зеркало». Нежная душа Андрея, полагает Марина Тарковская «продолжала страдать и мучиться оттого, что после неравной борьбы он предал дорогой мир близких ему людей. Встретившись со своей будущей второй женой, он оказался один на один с другим миром — миром увлекательных психологических поединков и темных страстей, совсем по Достоевскому. И никто ему не помог в этом неравном поединке, как никто не помог папе в подобной ситуации в 1947 году. Да Андрей и отказался бы от любой помощи. Доверяя лишь своему собственному опыту, он повторил папин путь. Смирившись с неизбежностью, а может быть, полюбив эту неизбежность, он поверил в возможность семейного счастья и построил дом, который развалился под ветром его судьбы…»[168].

Мечта об интимном семейном тепле — деревянный дом в уютной природе, весь пропитанный солнцем. Правда, мать там — лишь воспоминание. Но есть отец — любящий, прикрепленный к дому, его неотъемлемая часть. Этот дом — утопия «Соляриса», нигде потом в его кинематографе не повторившаяся. Всюду — скорее застывший («гипсовый») дом финальных эпизодов фильма. Всюду — зябкие потоки воды, ничтожные островки суши, где так тесно продрогшему человеческому телу, безвыходно привыкающему к промозглому сиротству.

В «Зеркале» невидимый Повествователь окружен женщинами, как окружен был ими и создатель картины на разных этапах своего существования. Андрей не раз говорил о том, что вырос в женском окружении и это определенным образом на него повлияло. Создается впечатление, что такая среда для Тарковского действительно привычнее и даже комфортнее не только на съемочной площадке, но и в реальной жизни. Уже начиная с «Рублева» и вплоть до отъезда за рубеж, рядом с режиссером неотступно были Л. Фейгинова, Т. Огородникова, Л. Кизилова-Тарковская. О. Суркова. На «Солярисе» к ним пишись М. Чугунова, Н. Бондарчук. В заграничном пребывании появились Донателла Бальиво, Анжела Флорес, Лейла Александр-Гаррет. Вся съемочная группа «Жертвоприношения» была по преимуществу дамской. Верность и заботливость некоторых из окружающих его женщин были столько сильны, что имели продолжение и в посмертном бытии художника. «Концепцию» женщины Тарковский довольно подробно изложил швейцарской журналистке Ирэне Брежне во время своего пребывания в Англии в 1983 году[169]. В то же время черты эти легко обнаруживаются в картинах режиссера и складываются хотя и в двойственный, но достаточно внятный образ.

В «Зеркале» из известных на то время актрис, кроме Тереховой, принимала участие и Алла Демидова. Ее режиссер намеревался снимать, как и Терехову, еще в «Солярисе». Но она не была близка Тарковскому как актриса: слишком рассудочная, полагал он. Хотя, по ее словам, он и в «Рублеве» предлагал ей сыграть Дурочку, на что она не согласилась. Работа же с ней на «Зеркале» как для режиссера, так и для актрисы была нелегкой. Известен его ироничный комментарий: «Помучили меня бабоньки!» Неудовлетворенная работой с Тарковским, Алла Сергеевна пыталась осмыслить ее в своей книге «Вторая реальность».

Актрису все интересовало в гениальном режиссере. В том числе как он репетирует, «всегда нервничая и до конца никогда ничего не объясняя». Тарковский, вспоминала она, «может минут сорок сидеть и вслух рассуждать о том, что он не сможет свести эту сцену за монтажным столом, потому что он запутался и уже не знает, справа налево надо или наоборот». Но ей все казалось бесспорным, что бы режиссер ни говорил, она исполняла, хотя и видела иногда, что это ей противопоказано. Познакомившись с материалом, поняла, что «сыграла плохо, однозначно, без глубины характера».

Может быть, потому, размышляет Демидова, «у Тарковского непрофессионалы и выглядят лучше профессионалов — просто типажности, экзальтации, нерва на площадке добиться в общем-то нетрудно». Вспоминая сцену в типографии и дуэт с Тереховой, она рассказывает: «Не зная, как играть, я всегда немного подпускаю слезу… У меня не получалось. Я точно не могла понять, что от меня нужно. Стала плакать, Тарковский сказал — хорошо. Сняли. План Риты. Тоже — мучилась. Заплакала — сняли. Хорошо. Мы потом с ней посмеялись над этим… У Тарковского в “Зеркале”, как мне кажется, все актеры должны были в той или иной степени играть его самого, потому что это очень личный фильм…»[170]

В рассказе Демидовой вновь проступает существенный для Тарковского принцип «случайностного» включения исполнителя в сюжет картины, когда актер не знает, что сулит ему режиссер-демиург на том или ином участке сюжета. Ведь это и есть логика самой жизни, по убеждению постановщика. По сути, никто из исполнителей не ведал, входя в картину, ее дальнейшего течения. Принцип был особенно важен для «Зеркала», где в самом замысле отрицался так называемый «железный» сценарий. Режиссер настаивал на том, что конкретное выражение замысла должно определяться не заранее и для него самого, а оформляться на съемочной площадке, самой жизнью скорректированное.

«… Я впервые пытаюсь не экранизировать сюжет, пусть даже пропущенный через собственное восприятие, но сделать саму свою память, свое мироощущение… предметом фильма. Собственно, фильм и должен стать не чем иным, как процессом вызревания моего замысла, хотя автора как такового в кадре не будет… Должна будетвозникнуть тема нравственного начала в искусстве и в жизни, в самом отношении искусства к жизни – в философском, а не эстетическом освещении этого вопроса. Для этого мы, еще повторяю, попытаемся приобщить зрителя к нашей памяти, нашему опыту, нашим сомнениям, мучениям и постижениям. Сумеем ли мы быть честными перед ним и перед собой, сумеем ли "раздать" себя до конца, чтобы фильм стал для нас самих своего рода очистительным нравственным поступком – этот вопрос и предстоит нам решать»[171].

Что ж, если автор понимает свою картину как нравственный поступок, как этическое послание зрителю (человечеству), то и все утверждения по поводу невозможности интерпретация его произведения как «тайны искусства» утрачивают свою убедительность. Картины зрелого Тарковского, начиная, пожалуй, со «Сталкера», ближе к религиозно-этическим посланиям-проповедям, отчего и требуют, на наш взгляд, соответствующего ответа, толкования от тех, кому адресованы.

К декабрю 1973 года, по официальным данным, была снята половина «Зеркала». 14 декабря Тарковский показывает отснятый материал. Все хвалят. Алов и Наумов плачут на просмотре. К началу февраля у фильма наконец появляется постоянное имя – «Зеркало». Интервью с матерью из картины выпали, хотя автор попрежнему держит ее в поле зрения как главную героиню. Во всяком случае, убеждает в этом «начальство». Но сюжет ленты откровенно превращается в монолог Повествователя, который и становится главным – лирическим – героем.

Тогда же Тарковский фиксирует план фильма, в котором и следа нет от интервью. Эпизод с заикой где-то в середине картины. Все это представляет собой монтажный пунктир внутренней речи Автора, настоящего субъекта повествования-исповеди, для которого все – объект его рефлексий. В том числе и мать. А в марте у режиссера складывается почти паническое ощущение, что картина не получается. Кажется, что материал разваливается, утрачивается единство целого.

Но как раз в конце марта на квартире у Сурковых он заявляет, что понял наконец, о чем картина. Оказывается, вовсе не о Матери. Они с Мишариным придумали сцену, «ключевую для всей картины», когда все собираются у постели больного (едва ли

не смертельно) Автора. И на вопрос, как дела, тот отвечает: «Плохо. Тут дело в совести, в памяти, в вине».

Через месяц режиссер снова показывает отснятый материал руководству объединения. Теперь уже в полном объеме. Отношение – благожелательное. Все, кажется, налаживается. Но после обсуждения фильма на бюро художественного совета киностудии 17 мая 1974 года было отмечено, что «проделанная работа не дала еще должного результата», многие требования, предъявленные фильму, «остались нереализованными», по-прежнему «нуждается в прояснении и авторская мысль, и конструкция картины в целом».

В. Фомин, интерпретируя путь происходящих с фильмом превращений, твердо уверен, что при избранном Тарковским характере работы иначе и быть не могло: исходный замысел неузнаваемо менялся. От тотальной «метафорической возгонки» образов первым делом рухнул изначально задуманный жанр исповеди. И в фильме о матери, увиденной глазами сына, уже «на стадии режиссерского сценария участники его обсуждения с изумлением заметили, что линия сына начинает заметно теснить эту главную линию…»[172].

Трудно согласиться с тем, что Тарковский ушел от исповеди в какой-то неведомый философско-метафорический жанр. Просто сама исповедь поменяла субъекта – не мать, а сын исповедовался в готовой картине

Режиссер так проследил путь превращения замысла от сценария до фильма[173].

Литературный сценарий – способ *«убедить некое ответственное лицо в необходимости запустить картину в производство»* . Но сам он никак не гарантирует ни содержание, ни качество будущего фильма. Написанный давным-давно первый вариант сценария был только правдивым описанием нескольких эпизодов «действительной жизни» режиссера. Потом появилась идея прослоить эпизоды-новеллы о детстве кусками прямого интервью с Матерью. Но такой драматургический ход показался режиссеру слишком прямым и грубым. Кроме того, он увидел невозможность органического соединения художественной и документальной ткани. Когда же оставалось снять всего 400 метров до завершения работы, фильма как такового, признается режиссер, по существу еще не было…

«Сейчас самым трудным оказывается попытка объяснить, что в нашей картине не было ничего другого, кроме желания говорить … В "Зеркале" мне хотелось рассказать не о себе, вовсе не о себе, а о своих чувствах, связанных с близкими людьми , о моих взаимоотношениях с ними, о вечной жалости к ним и

невосполнимом чувстве долга. Для нас герой этой картины — Автор… Эпизоды, которые он вспоминает перед смертью, до сих пор причиняющему страдание, рождают в нем тоску и беспокойство…»[174]

Но ведь это и есть исповедь, в которой все окрашено мировидением и чувством исповедующегося. При этом задан уровень субъективности, доселе нашему кино незнакомый. И часто оказывается не по плечу воспринимающим, поскольку требует от них соответствующей меры субъективного вживания в авторское высказывание.

Может быть, с самыми сложными творческими проблемами режиссер столкнулся на стадии монтажа «Зеркала». Положение возникло сложное, потому что все было отснято, прошли сроки, группа не получала премии, а картина не складывалась. Все стало на свои места, когда эпизод с косноязычным юношей был вынесен в пролог. Идея эта исходила от монтажера Людмилы Фейгиновой.

Творческое взаимопонимание между Фейгиновой и режиссером было идеальным. Иначе как можно было работать на «Зеркале» с девяти утра до двенадцати ночи? А она и отпуск потратила на фильм, сюжет которого между тем «как выстроился, так и оставался»[175]. Не знали только, кроме некоторых деталей, что делать с прологом «Я могу говорить». Фейгинова предложила поставит его целиком в начало. Режиссер довольно зло подшутил над ней. «Андрей Арсеньевич умел иногда вам в бок шпильку воткнуть. Сначала я – и не только я – обижалась, потом из этого стали рождаться иногда какие-то неожиданные решения. Некоторые не выдерживали этого испытания на самолюбие». А когда попробовали, эпизод действительно встал в начало.

История с поиском места для эпизода «Я могу говорить» явно указывает на то, чем должна была стать по жанровому содержанию картина – именно исповедью, раскрепощенной свободно овнешненной внутренней речью художника. Эпизод, оказавшись на месте пролога, ясно дал это понять.

12 июля 1974 года состоялось обсуждение подправленное варианта картины в генеральной дирекции «Мосфильма». Суровость его В. Фомин объясняет, в частности, тем, что Тарковский показал вчерне смонтированный фильм отборщику Каннского кинофестиваля, а тот сразу же стал хлопотать, чтобы заполучить ее на конкурс.

Протест вызывал «непатриотический» образ войны в хронике перехода советских солдат через Сиваш. Отвергались сцены с «висящей женщиной», в которых обнаружили евангелические интонации, а также эпизод с «дегенеративным» военруком.

Директор «Мосфильма» Н. Т. Сизов недоумевал:

«Меня удивляет, почему такое неуважительное, пренебрежительное отношение к нашему мнению? Я в десятый раз прошу: сделайте другую хронику о Советской армии. Бог с ней, со стилистикой, пусть будет, какая есть. Но показать Красную армию в таком виде — политически неверно. Почему мы видим не тот фильм, который был заявлен в сценарии, а другой? Могу процитировать ваш сценарий: о победоносном завершении войны, о судьбе героини…

Ничего не изменилось по существу…

То, что требуется, это предельный идеологический минимум… То, что непонятно, где кто, бог с ним, но что вываливается за пределы наших требований, должно быть убрано.

Надо, Андрей Арсеньевич, понять ситуацию: если поправки не будут сделаны, картина принята не будет…»

Примечательно, что аргументы Сизова выводятся из сценария самого Тарковского, который для режиссера никогда не был прямым руководством к действию.

В двадцатых числах картина после новых поправок показана Ф. Т. Ермашу. Он принять ее отказался, ссылаясь на уже известные замечания осуждающих и обещания режиссера, которые тот «не выполнил». Реакция Тарковского была предсказуемой. Замечания Ф. Т. Ермаша нашли отражение в заключении, подписанном заместителем главного редактора Главной сценарной редакционной коллегии Э. П. Барабаш. Кроме отмеченного Ермашом указывалось, что «весь фильм необходимо освободить от мистики».

«Свистопляска со сдачей картины» заставляет режиссера планировать ответные действия. Он собирается писать Ермашу, чтобы отказаться от поправок и прояснить свою дальнейшую судьбу в смысле работы. Режиссер намерен организовать просмотры «Зеркала» с целью заручиться поддержкой общественности. Тарковский собирается пригласить Е. Суркова, К.Симонова, Д. Шостаковича, И. Смоктуновского, Ю. Карасика, Г. Чухрая. Кого-то еще из числа писателей, художников, поэтов. Если же картина не выйдет или Ермаш к тому же сделает режиссера «безработным», писать Брежневу. Если не поможет и это, просить через Госкино выехать на два года за границу, чтобы найти возможность поставить там фильм, не компрометируя себя в идейном смысле.

12 августа 1974 года Тарковский отправляет председателю Госкино официальное послание, которое тот цитирует в 1989 году в своем оправдательно-разъяснительном выступлении на страницах «Советской культуры» как пример взаимопонимания

между ним и Андреем Тарковским:

«Уважаемый Филипп Тимофеевич!

…Самым внимательным образом я отнесся к Вашему пожеланию относительно хроники, смысл которого заключался в более точном соблюдении исторической хронологии, что мною и выполнено.

Продолжив, по Вашему настоянию, работу над эпизодом с гранатой, я выбросил диалог школьника Асафьева с военруком, в котором действительно звучали ноты неоправданной дерзости и грубости.

Что касается эпизода в типографии, о котором также шла речь, то я перетонирую реплики персонажей, с тем чтобы снять впечатление намека на какое-то якобы конкретное издание.

Произведены некоторые сокращения в письме Пушкина Чаадаеву (не уверен, простится ли это нам с Вами)…

Что касается замечаний по прологу фильма (эпизод с логопедом) и парящей в воздухе Марией Николаевной, то, по самому серьезному размышлению, я не могу их принять, так как купирование этих сцен влечет за собой разрушение художественной структуры фильма…

Уважаемый Филипп Тимофеевич!

Считаю необходимым напомнить Вам о том, что поправки, сделанные мною по Вашему настоянию, завершают огромную работу, уже проделанную мной и студией.

Я считаю фильм законченным…»

В своем выступлении на страницах «Советской культуры», Ф. Ермаш пишет о «первых просмотрах в официальных местах»: «От них повеяло не только холодом, но и полным неприятием и даже раздражением. Сегодня нет смысла скрывать, что был просто поток возмущения, обрушившийся на меня за эту картину. Возмущались и высшие эшелоны, возмущались и около них ходящие, и часто трудно было разобрать, кто чьи мнения высказывает. Больше всего говорили о якобы зашифрованности чего-то, о туманности, о нарочитом эстетизме, о мистицизме и даже о вредности подобных произведений. Не менее опасными были люди, которые двурушничали, а таких в то время было немало. Ничего этого я никогда легко ранимому А. Тарковскому не передавал, достаточно ему было своих кинематографических разговоров. Хотя я понимал, что в его представлениях я-то и был главным хулителем…»

Путь готового фильма к экрану был легендарно тернист. «К нашей картине не знали, как относиться, — рассказывал А. Мишарин. — Мы показали ее В. Шкловскому, П. Капице, П. Нилину, Ю. Бондареву, Ч. Айтматову. И, наконец, Д.

Шостаковичу… Этим людям картина нравилась. Реакция Кинокомитета была неожиданная, даже смешная. После просмотра у Ф. Т. Ермаша наступила тишина, была длинная пауза. “Кино-министр” громко хлопнул себя по ноге и сказал: “У нас, конечно, есть свобода творчества! Но не до такой же степени!” Слова Ермаша решили судьбу картины. Ее показывали только в нескольких кинотеатрах, на Таганке и еще где-то. Там была всегда огромная очередь. С “Зеркалом” произошла интересная история. Ермаш обещал послать ее в Канны, дал слово, но не послал, не послал в первый раз, не послал во второй раз. Видимо, не смог. Потом был Московский фестиваль, и ее снова не выставили. Но государство заработало солидное количество денег. Когда, по слухам, спросили Ермаша: “Что делать с этой картиной?” — он ответил: “Ну, заломите какую-нибудь цену, на которую не согласятся, в два-три раза большую, чем обычно”. Западники согласились на назначенную цену. Купили ее так хитро, что она обошла большое количество стран…»[176]

В двадцатых числах декабря 1974-го состоялась премьера в столичном Доме кино. Фильм был показан там несколько раз. По воспоминаниям А. Гордона, первый просмотр происходил в Белом зале и желающих оказалось втрое больше, чем он мог вместить. Была сильная давка, конная милиция не могла справиться с толпой.

«… Уже подходя к Дому кино (вход с Васильевской улицы), Мария Ивановна поняла, что попасть ей туда не удастся: толпа не давала даже близко подойти к дверям…Образовалась “группа прорыва” во главе с оператором Гошей Рербергом, они подняли Марию Ивановну на руки и внесли, преодолевая сопротивление толпы, через тройной контроль в теплый холл. Рассказывают, что Мария Ивановна боялась, что ее уронят на землю или на чьи-то головы, и одновременно не могла удержаться от смеха ввиду трагикомичности самой ситуации. На сцену выходить категорически отказалась…»[177]

Один из первых серьезных отзывов о картине у нас в стране принадлежит историку культуры Леониду Баткину. Написан он был в марте 1975 года. Понравился Андрею Тарковскому, выразившему желание даже помочь с публикацией. Однако появилась статья только на рубеже 1990-х годов[178].

Сложный и даже изощренный фильм Тарковского кажется ученому тем не менее таким, в котором все ясно осознано и высказано впрямую с почти опасной для искусства оголенностью, с рациональным холодком. Одна из загадок фильма, на его

взгляд, состоит в том, что зрителю самому приходится, подобно герою картины, перебирать воспоминания, напрягать впечатлительность и совесть, склоняясь над жизнью Алексея и своей собственной. «…Фильм Тарковского — о том, как личность *пересоздает* себя, только благодаря такой способности к самоизменению, собственно, и становясь личностью (или, если воспользоваться синонимическим понятием, *субъектом культуры*)». Такое же усилие самопересоздания, а значит, и самопреододения, убежден ученый, требуется и от того, кто смотрит картину. По существу, сюжет картины есть процесс свободного оформления внутренней речи личности. Отсюда ее «бесформенность», которую Л. Баткин называет *принципиальной* и, стало быть, мнимой. Самоцель «Зеркала» — его художественный код, способ мышления, к которому приобщается зритель.

Способность изменяться в процессе мышления — главная суть фильма, воплощенная в его конструкции. Поэтому не случайно ученый, вспоминая М. М. Бахтина, говорит о «Зеркале» как о *культурном* фильме, поскольку его смыслы возникают и разворачиваются на границе культуры (культур), как на тех же границах складывается мировидение личности, осваивающей эти смыслы, в том числе и мировидение зрителя.

«*Культивирование* – тема и цель фильма… Приключения поэтики, приключения культурного сознания составляют интимный сюжет “Зеркала”… Смотреть его поневоле приходится тоже культурно. Без готовых мерок, находя в себе силы все время перестраивать код восприятия. С доверчивостью к незнакомому, с вниманием к непонятному. С готовностью меняться вместе с фильмом. С умением слушать собеседника, быть сразу и внутри фильма, и вне его. Скажем иначе: с тем отношением к “чужому” мышлению, к “чужой” культуре, которое составляет особенность современного мышления — великое достижение великой культуры нашего века, культуры общения культур…»

Статья Баткина, не утратив своей актуальности, была чрезвычайно важна для общественно-психологической ситуации в самый момент ее написания. Она недвусмысленно определяла позицию вменяемого зрителя по отношению к фильму как позицию сотворчества внутри культурного целого эпохи. Это было важно, поскольку, во-первых, фильм отпугивал многих, прежде всего чиновников от кино, своей мнимой сложностью («бесформенностью»). А во-вторых, невольно собирал вокруг себя весьма шумную группу зрителей-фанатиков, истерично превративших картину в символ «свободомыслия» только потому, что она находилась под чиновничьим прессом, действовавшим стихийно.

В более поздних толкованиях картины нас привлекает обращение к ее «домашней» теме. Уже знакомый нам культуролог Николай Болдырев исходит из того, что дом — «фундаментальнейшая мифологема Тарковского». Болдырев считает, что «комплекс сиротства» вовсе не личная проблема Тарковского, поскольку «сиротство лежит в основании структуры сегодняшней жизни». По Болдыреву, наш человек сиротствует, ибо, «живя в России, лишен России». У Тарковского он обнаруживает «именно ностальгию по дому — притом во всем ее многообразном метафизическом симфонизме, а не просто док тоску осиротевшего мальчика по ушедшему из дому отцу»[179].

Да, ностальгия Тарковского это не просто тоска «осиротевшего мальчика» по отцу. Но именно это обстоятельство, острота его переживания придает образам Тарковского физически ощутимую, предметную полноту и конкретность, отчего духовное воспринимается почти осязаемо, на ощупь. Тарковский и его герой страдают от утраты личной, частной семейной опоры, поиски которой оборачиваются метафизическими странствиями. Или, как выразился Л. Баткин, «приключениями культурного сознания».

Человек в России действительно сиротствует исконно, о чем свидетельствует вся литературная классика. Сиротство, бездомное странничество – удел героя нашей литературы XIX века, усилившееся в XX веке принципиальным государственным отторжением индивида от частной жизни, от частного дома и семьи. Само положение Тарковского, история его семьи, одиночество матери, взвалившей на свои плечи двойной груз – мужской и женской ответственности за дом, стихийный поиск отцом-поэтом домашнего пристанища, где его «надбытность» была бы матерински защищена (это ведь повторяется и в судьбе сына!), – естественная для противоестественного бытия родины ситуация.

Отец здесь всегда — мираж. Он всегда уходит, его хочется догнать, прижаться к нему всем своим существом, но он ускользает. Фундаментально присутствует мать в своей трагедийно разорванной сущности. Материнское лоно одновременно не отпускает и отгоняет от себя чадо-сына, чадо-отца.

Тарковский хочет вернуться в пространство частного дома, который им не освоен, которого он, по сути, не знает. Но единственным реальным прибежищем для него остается только *бесплотный дом духа*, воплощенный в образах культуры и природы в его картинах. И Болдырев должен согласиться, что «при всем ментальном одиночестве, при понимании его

неизбежности» «любой «степной волк» нуждается в хранительности своей «норы», то есть *«в малом космосе бытового дома»* .

Когда Арсений Александрович посмотрел «Зеркало», он сказал Марии Ивановне: «Видишь, как он с нами расправился». И хотя это было сказано с улыбкой, но, по впечатлению Андрея, что-то в фильме задело отца. «Они только не заметили, как я сам с собой расправился, — лишь как я с *ними* расправился…» — подумал режиссер.

Русское кино в трех домах: Шукшин, Тарковский, Кончаловский. 1970-е годы

…Бывают странные сближения.
А. С. Пушкин. Заметки о «Графе Нулине», 1830

В отечественном кино творчество Тарковского стоит особняком. Нет имен, которые бы встали в ряд имен его учителей. Трудно говорить о его учениках, хотя в разное время за таковых слыли и Сокуров, и Лопушанский, и Кайдановский, и гораздо позднее – Андрей Звягинцев. Но «мифологема дома», основополагающая в его художническом мировидении, как раз и позволяет включить Андрея Тарковского в контекст истории отечественного кино, увидеть естественность его связей в этом процессе.

1974 год. Кроме «Зеркала» завершены еще два фильма «Калина красная» Василия Шукшина и «Романс о влюбленных» Андрея Кончаловского. Картины сходились уже в том, что для своих создателей стали этапными. А важнее всего то, что эти произведения на каком-то важном этапе принципиально утвердили магистральную для родного кино *тему несостоявшегося возвращения нашего соотечественника домой* .

В отношении Шукшина, Тарковского и Кончаловского тема эта не только определила содержание творчества каждого, но и по-особому осветила судьбы трех художников.

Советскому кино первых его десятилетий принципиально неинтересно частное жилище. Жизнь человека начинается внутри организованного государства-отряда. Семейно-домашняя среда — почва социально-классовых конфликтов процессе формирования нового общественного строя. Сугубо личные отношения предстают хронически неполноценными требуют своего преодоления. Революционные преобразования осуществляются на экране в первую очередь людьми или бессемейными, или же вовсе бездомными.

Стихийные массы простого люда, двинувшиеся в революцию, должны были организованно «начать постройкой то единое здание, куда войдет на поселение весь местный класс пролетариата». И этому «общему дому» надлежало, по тексту платоновского «Котлована», возвыситься «над всем усадебным дворовым городом», а «малые единоличные дома» обречены были опустеть, поскольку их «непроницаемо покроет растительный мир, и там постепенно остановят дыхание исчахшие люди

забытого времени».

Наш соотечественник, в массе своей не узнав благотворной прозы частного (буржуазного) образа жизни, занялся устроением общинного рая. Рай так и не явился в реальности. Но в советском кино тем не менее утверждалась просторная дорога к «солнечному» общежитию. Правда, шествие по ней требовало невосполнимых жертв. Вспомним хотя бы финал «Путевки в жизнь» (1930) Н. Экка, гибель полюбившегося зрителю Мустафы.

Во второй половине 1930-х дорога эта воспринималась как путь от патриархально-провинциального домостроя – в Москву, ставшую, например, для героев картин Г. Александрова общегосударственным символом Дома-страны. Однако воздушная строгость архитектуры «общего дома» в фильмах этого ряда («Светлый путь», 1940) сильно отдает декорацией. Закупоренность пространства и духота атмосферы откликнутся позднее в интерьерах «Ивана Грозного» (1944-1946) С. Эйзенштейна. Вместо примелькавшегося на экране кружева мраморных колонн – тяжелые каменные своды. Государственный дом смахивает на домовину.

Но уже к концу 1930-х – началу 1940-х кино исподволь преодолевает замкнутость пространства Дома-государства, его неспособность стать жильем для частного человека. Так, в «Машеньке» (1941—1942) Ю. Райзмана сюжет перемещается с государственных высот в обыкновенное общежитие. Десятилетием позднее эта среда станет главным жилым пространством героев нашего кино. Молодежное (чаще всего) общежитие заводских рабочих или покорителей, скажем, целинных земель предстанет оазисом частной жизни, но не индивида, а коллектива, из нутра которого, может быть, еще вырастет частная особь. Пока же и намек на отделение от коллективного (даже бытового) существования выглядит крамолой.

В картинах военного времени разрушение частного дома едва ли не впервые в истории советского кино осознается как катастрофа. Война оборачивается угрозой единоличному дому и уже затем — самой идее Дома-государства. Актуальность приобретает идея «внутрисемейного» единства частного человека и государства. И уже в послевоенном кино полновесно встает проблема восстановления, а точнее даже, установления советским человеком (как бы внове!) собственного дома.

Первая ласточка в этом ряду — «Два Федора» (1958) М. Хуциева. Роль Федора-большого — дебют Шукшина-актера. А тема желанного, но невозвратно утраченного дома станет едва ли не главной в его разностороннем творчестве. Послевоенный

сюжет обнажил глубокую драму безотцовщины как общенациональной беды. В картине Хуциева «Мне 20 лет» («Застава Ильича», 1962) сын обращался к отцу, убитому на войне, с вопросом о смысле жизни и слышал в ответ: «Не знаю»[180]. По установленным канонам, как, например, в «Большой семье» (1954) И. Хейфица, отец должен был дать исчерпывающее наставление, обеспечивающее единство поколений и преемственность в исполнении долга перед государством. Но у Хуциева в момент символической беседы потомок старше погибшего предка не только по возрасту, но и на историческую эпоху. В картине Хейфица дом Журбиных – модель Дома-государства – сохраняет и в 1954 году замкнутость «отрядного» социума 1930-х. У Шпаликова – Хуциева интерьер квартиры распахнут в московские улицы. Город-дом общими усилиями растит сиротское послевоенное поколение.

Почти одновременно с картиной Шпаликова – Хуциева вышел фильм В. Пронина «Наш дом» (1964), поставленный по сценарию Евгения Григорьева. Здесь семья Ивановых оказалась рифмой журбинскому семейно-государственному объединению у Хейфица. Но этот дом, как и у Хуциева, метафора «интимной» Москвы, патриархально-деревенской по корням.

Обжитой (свой, а не общий!) дом в послевоенном кино лишь желанное, но не реальное пространство жизни.

Реальность – дорога. Часто – вокзал. Хаос. Но уход от общинного единства чреват невольным возвращением к нему по исторической памяти, как в «место, которого нет», то есть в утопию. Дом как устойчивая благодатная почва, удобренная вековой традицией, есть только отзвук далекого (существовавшего ли?) исторического прошлого. Виртуальный дом и неизбежная реальность дороги — конфликтные начала, движущие сюжет. От крестьянского («природного») прошлого через государственно-коммунальную зону к неведомому пространству частной жизни.

На этом пути герой почти безотчетно возвращается к истокам своей родословной, чтобы обрести утраченную или вовсе не существовавшую остойчивость. Но к исходу 1970-х становится ясно, что и в нашей литературе, и в кино такое возвращение принципиально неосуществимо. Во всяком случае, к тому месту жизнеустройства, которое было разрушено до основания и в самом основании во времена исторических катастроф XX века.

Возвращение откликалось в мировидении героев катастрофическим крушением былых ценностей, а отсюда и необходимостью трезвого осознания происходящего и устроения нового жизненного пространства.

К середине 1970-х обрели пророческую актуальность стихи бывшего суворовца Геннадия Шпаликова:

По несчастью или к счастью,
Истина проста:
Никогда не возвращайся
В прежние места…

Сам поэт и сценарист покончил с собой как раз в том году, когда были завершены три упомянутые картины, утвердившие невозможность возвращения «в прежние места», что более всего и обеспечило их единство. Они заявили о новом *домознании* как в смысле частного человеческого опыта, так и в смысле культурно-историческом, связанном с судьбами страны в XX столетии. Уже невозможно было тешиться иллюзией, что герой нашего кино приостановил давно длящееся странствие и наконец утвердился на почве частной жизни. Напротив, ни крестьянин по происхождению, а по настоящей специализации – вор, Егор Прокудин («Калина красная»), ни водитель троллейбуса, тот же крестьянин по корням, Сергей Никитин («Романс о влюбленных»), ни тем более духовно и по роду деятельности близкий Автору герой «Зеркала» не могли похвастаться обретением твердой почвы под ногами. Все три картины завершались (в прямом или переносном, но всегда символическом смысле) смертью героя. Причем смерть, или качественное превращение героя, наступала как итог испытательных поисков дома. Он умирал на пороге нового, неизведанного жизнеустройства.

Между тем упомянутые режиссеры на первый взгляд не столько были готовы сблизиться, сколько друг от друга оттолкнуться, а то и принципиально отвергнуть друг друга. «Непереносимая фальшь и картон» — вот отзыв Тарковского о «Романсе». *«Никакой жанр не в силах объяснить и оправдать режиссера, говорящего не своим голосом о вещах ему безразличных…»*

Что касается места Василия Макаровича в этой троице, то Кончаловский «по жизни» был от него всегда далек. Тарковский и Шукшин… Во ВГИКе и какое-то время позднее их общение было достаточно тесным. Но к писателю и режиссеру Шукшину Андрей относился довольно холодно. *«Я не уверен, что Шукшин постиг смысл русского характера. Он создал сказочку по поводу российского характера. Очень симпатичную и умилительную…»* «Калину красную» Тарковский воспринимал сдержанно. Выделял

в фильме документальные сцены: хор зэков и эпизод со старушкой-матерью.

Фильмы Тарковского и Шукшина объединяло и настороженное к ним отношение официальных кругов. Не в пример им «Романс о влюбленных», опять же с позиций официально-государственных, был принят благосклонно. Но за официальной точкой зрения на эти три картины и ее трансформацией во времени вырисовывается внутренне резко противоречивый состав советской киноаудитории второй половины XX века: от массового зрителя до поклонников так называемого авторского кино.

Еще раз обратимся к документам тех лет. В начале 1975 года в «Искусстве кино» появились материалы официального обсуждения новых фильмов на современную тему[181]. Среди них были «Зеркало» и «Романс», а также «Осень» Андрея Смирнова и «Самый жаркий месяц» Юлия Карасика. «Калина красная» не вошла в этот ряд только потому, видимо, что создатель ее совсем недавно скончался, но в ходе обсуждения неоднократно упоминалась.

В. Фомин полагает, что фильмы Карасика и Кончаловского вошли в число обсуждаемых «для чистого камуфляжа». Что касается «Осени» и «Зеркала», то на них «поступила очень серьезная телега из украинского ЦК». По мнению тогдашнею секретаря и идеолога СК СССР А. В. Караганова, Филипп Ермаш предложил провести это обсуждение с участием представителей СК и коллегии Госкино, чтобы «спастись от очередной нахлобучки». В мероприятии участвовали выразители официальной позиции в кинокритике тех лет; мэтры отечественного кинематографа, уже, по сути, классики.

Фильм А. Смирнова «Осень», несмотря на былые заслуги режиссера («Белорусский вокзал»), был отвергнут категорически как «изолированный от реальностей многосложной жизни» (А. Караганов). Зато «Самый жаркий месяц» Ю. Карасика, экранизация производственной пьесы Г. Бокарева «Сталевары», уже довольно известной по сцене, хотя и вызывал упреки в одномерности художественного решения, все же признавался «важным и нужным». «Романс» едва ли не единогласно оценили положительно. Отмечалось очевидное профессиональное мастерство режиссера и жизнеутверждающий пафос картины. Настораживало, правда, неожиданное переключение фильма из одного сюжетно-жанрового слоя в другой, когда жизнеутверждение оборачивалось унылой прозой серых будней. Фактически так была сформулирована и точка зрения массового зрителя, который, в свою очередь, не смог освоить сюжетно-

жанровый слом фильма, принципиальный для авторов.

«Зеркало» в который раз поставило обсуждавших в тупик. По общему убеждению, субъективный творческий поиск режиссера сделал его высказывание мало доступным восприятию и пониманию даже подготовленного зрителя. Симптоматично, что и те, кого трудно было бы упрекнуть в конформизме, все же искренне отторгали сугубую субъективность языка «Зеркала».

М. Хуциев, например, положительно отреагировавший на «Романс», в фильме Тарковского обнаружил только «монолог, в котором автор, не заботясь о собеседнике, беседует в основном с самим собой» с серьезностью, которую лучше бы сохранить по отношению к собеседнику, а к себе необходима доля юмора. Глубина погружения автора в свое *частное* духовное бытие, с отчаянной бескомпромиссностью заявленная Тарковским, стала естественной преградой для мировидения, воспитанного на протяжении XX столетия советским образом жизни, художники поколения Ю. Райзмана, М. Хуциева, Г. Чухрая всегда осознавали себя выразителями некой общенародной, гражданской позиции. Они были воистину сыновьями Страны Советов, а потому по определению не прочитывали код «Зеркала». Но спустя четверть века тот же Хуциев в «Бесконечности» истолкует страницы истории страны и своей собственной в том же субъективно-исповедальном ключе, что и в свое время Тарковский, попытавшись заглянуть в глаза Вечности.

Следует признать, что позднейшие утверждения о многочисленности зрительской аудитории Тарковского, которую якобы отсекало от работ любимого автора государство, есть часть мифологии, связанной с именем режиссера. В середине 1970-х и советскому зрителю, как и старшему поколению режиссеров, гораздо ближе был Шукшин в силу своей нутряной склонности к широкому диалогу с аудиторией. «Завяжись узлом, но не кричи в полупустом зале!» — продекларировал он после неудачи с формальными опытами в «Странных людях».

Примечательно, что многие из кинематографистов, кому нравилась «Калина» и не нравилось «Зеркало», признавали «речевую» скромность и даже небрежность авторского языка режиссера Шукшина. Но из поля их восприятия уходила глубокая исповедальность «Калины», не меньшая, может быть, чем в «Зеркале».

Один из немногих, кто попытался всерьез сопоставить эти две картины в пору их появления, был Л. Баткин — в уже знакомой нам статье. «Идея» фильма Тарковского «менее всего утаивается от зрителей» писал, как мы помним, искусствовед.

В «Калине красной» же главные мысли не формулируются

открыто. Но она «кажется вещью общепонятной благодаря диаметрально иной стилистике». На самом деле, убеждал Баткин, это фильм, не менее изощренный, его изощренность как бы стихийна и потому особенно коварна. Просто «речевые» возможности и культурный код у этих художников разные. В распоряжении героя Тарковского код, которым пользовалась высокая культура со времен Леонардо да Винчи и Питера Брейгеля Старшего. Герой «шукшинского» типа по определению не владеет культурной символикой внутренней речи героя «Зеркала». Он склонен скорее к предметно-жестовому высказыванию, к ярмарочно-балагурной (Пашка Колокольников), а в психологически обостренной ситуации (Егор Прокудин) – и юродивой игре.

В двух своих последних фильмах Шукшин говорил со зрителем исключительно от первого лица, как, впрочем, и Тарковский в «Зеркале». Но, сращиваясь с героем, сохранял «смеховую» дистанцию между ним и собой. Отсюда почти «мыльная» мелодраматичность образа в «Калине», соседствующая с повадкой загнанного зверя броситься на «двуногого недруга» Отсюда — тяжелая юродивость «праздников» Прокудина, срывающаяся иногда в балаган. Там же, где между героем и автором у Шукшина дистанция стирается и герой овладевает абсолютным правом монолога, субъективная невнятность довлеет. «Невнятица» таких монологов перекликается с «невнятицей» внутренней речи героя Тарковского. И усиливается, несмотря на разность культурных кодов, *драмой общенационального бездомья* . Слишком болезненной в сугубо личном переживании чтобы быть логически и по смыслу артикулированной.

«Романс о влюбленных» кажется нам преодолением монологической закрытости внутренней речи каждого из этих двух типов героев. Кончаловский взглянул на мировидение «простого парня», генетически близкого, например, Пашке Колокольникову, взором другого, чужого, но тем не менее готового к диалогу субъекта. Возможно, авторский замысел предусматривал, что встреча (диалог) «высокого» и «низового» культурных кодов состоится и в сознании зрителя. Но этого не произошло. Единство сюжета «Романса» оказалось под подозрением. Фильм в целом так и не был воспринят. Одних убеждала его первая, пафосная часть. Эти зрители — их аудитория была весьма многочисленной — яростно не принимали части второй. Другие предпочитали трезвую прозу второй и резко критически откликались на первую.

Характерна в этом смысле точка зрения не только участников

вышеупомянутого обсуждения, но и «продвинутой» либеральной интеллигенции. В начале 1990-х годов певец и композитор А. Градский признавался на страницах популярного издания актеру Л. Ярмольнику, что с «Романсом» он «попал» в нечто дурно пахнущее. «В особенности тогда, когда там флаг развевался во весь экран… Я рано понял, что не туда “попал”…» Понять свою «идеологическую» оплошность Градскому помог… фильм Тарковского. Во время монтажа «Романса» он случайно увидел в соседнем просмотровом зале «Зеркало», которое произвело на модного музыканта «потрясающее впечатление». Вернувшись в монтажную Кончаловского, он сказал: «Андрон, какую мы с тобой лажу сделали. Ты знаешь такого режиссера – Тарковского?.. Представляешь, я сейчас видел его картину, она называется “Зеркало” – грандиозное кино! А мы с тобой сделали какую-то ерунду»[182]…

В ту же самую пору, когда Градский, по его словам, «прозрел» на «Зеркале», тридцатилетний Сергей Соловьев, снимавший тогда «Сто дней после детства», исповедь коллеги не воспринял. Вначале он картину «не очень понял» и через час после просмотра поделился сомнениями с художником Александром Борисовым: «Странная история. Человек знает, как должна выглядеть великая картина, в подробностях видит, так сказать ее внешность, но не понимает, как у великой картины устроены внутренности». А на недоумение Борисова выдал формулу: «Это муляж великой картины». Несколько осторожнее ту же точку зрения он изложил и Тарковскому. «Все это, по меньшей мере, было глупо, развязно и, конечно же, для Андрея обидно. Выражение лица, с каким он меня слушал, я помнил долго. Он не ответил ничего…»[183]

Положение Тарковского как «запрещенного» режиссера делало едва ли не всякую критическую оценку его фильма двусмысленной. Такого критика могли упрекнуть пусть в неумышленном, но тем не менее соглашательстве с «властями», утесняющими и режиссера, и картину. По этой логике, о Тарковском в ту пору следовало говорить или хорошо, или ничего. Давнее противостояние в отечественной культуре «низового» и «высокого», народа и интеллигенции, интеллигенции и государства особую актуальность обрело в советском XX веке. В этом смысле национальный Дом никогда не знал фундаментального единства, не знал и намека на диалог этих полярных сил.

Симптоматичный комментарий к сказанному — история первых показов «Аси Клячиной» А. Кончаловского. По странным причудам «мысли народной», народное видение предмета абсолютно совпало с начальническим. Картину не приняли и те,

кто в ней снимался, фактически ее герои. «Историю Аси Клячиной» противопоставляли «Кубанским казакам» и уверяли, что там жизнь тружеников села показана замечательно. Советский человек, простолюдин он или «вышедший из народа» чиновник, всю свою жизнь принимавший *декорацию за натуру*, не мог не сопротивляться разоблачению *декорации* . Так и в «фактуре» «Рублева» не узнали Русь, которую классик уже XIX (!) века назвал «немытой». В этом смысле «народ и партия» были «едины».

Родившиеся одновременно и оппозиционные друг другу «Романс о влюбленных», «Зеркало», «Калина красная» тем не менее всегда были вопрошающе обращены друг к другу, может быть, с затаенной надеждой найти ответ на вопрос о судьбах национального Дома.

Что же до обсуждения на страницах «Искусства кино», то, заместитель председателя Госкино Б. Павленок доложил в ЦК по его итогам:

«…Все выступавшие отмечали творческую неудачу, постигшую режиссера А. Тарковского при постановке фильма “Зеркало”. Сценарий картины позволял надеяться на появление поэтического и патриотического фильма о детстве и юности героя, совпавших с годами Великой Отечественной войны, о становлении художника. Однако этот замысел оказался воплощенным лишь частично. В целом режиссер создал произведение крайне субъективное по мысли и настроению, вычурное по кинематографическому языку, во многом непонятное. Особо резкой критике подверглось пренебрежительное отношение режиссера к зрительской аудитории, что выразилось в усложненной символике, неясности мысли произведения, в отходе от лучших реалистических традиций советского кинематографа.

Учитывая, что фильмы “Зеркало” и “Осень” относятся к примеру чисто художественных неудач, Госкино СССР принял решение выпустить эти картины ограниченным тиражом…»

Дом первый. Василий Шукшин

Сегодня во сне видел Васю Шукшина, мы с ним играли в карты. Я его спросил:

– Ты что-нибудь пишешь?

– Пишу, пишу, – задумчиво, думая об игре, ответил он.

А потом мы, кажется, уже несколько человек, встали, и кто-то сказал:

– Расплачиваться надо…

Из дневников А. Тарковского.
11 декабря 1985 г.

Шукшин, как и Тарковский, частного дома долго не знал. Родившись на заре «великого перелома» (1929), деревенский паренек рос под знаком укрепления коммунально-колхозной жизни в стране. Начиналась его жизнь в сиротстве – отец был арестован. Война аукнулась на Алтае голодом, и те, по словам Шукшина, кто легче на ногу, уходили из деревни *невольно* . В 1946 году покинул родные места и он.

В Сростки Шукшин не раз возвращался. Фильмы там свои снимал. В мировидении художника малая родина оседает мифом. В последних интервью он, как заклинание, твердит о неотложности бросить все, кроме прозы, и вернуться домой, чтобы отдаться литературному творчеству. Не напоминает ли это тайные устремления Андрея Арсеньевича?

В публицистике Шукшина деревня рисуется как «рай растворенный». Утопический образ окрашивается чувством вины и печали. В генетической памяти художника навсегда поселились предки-богатыри. Незыблемостью вековечной встает «нравственный уклад» крестьянской жизни, прекрасный, «начиная с языка, с жилья».

Шукшин описывает дедовский дом как образец этого уклада в противовес приобретениям цивилизации, где свобода существования есть лишь демонстрация непринужденности и свободы. Но дом этот – *дедовский, то есть бывший* , все та же утопия.

Корневое гнездо живет и в воспоминаниях Андрея Кончаловского. Но это не отцовская городская квартира, а загородный дом деда, живописца Петра Кончаловского. Модель идеального, трудового и духовного, гармоничного бытия человека, живущего в единстве с природой и людьми. И в памяти Тарковского, мы уже знаем, оседают похожие ценности: детство, хутор под Москвой, природа. Правда, возвращению туда все время что-то препятствует. Нельзя вернуться в место, которого нет.

Тоска по «золотому веку» деревни тяжело ложится на дно произведений Шукшина. В них нет созерцательной успокоенности. Напротив, есть нескончаемые метания,

беспокойство, поскольку его герой — по преимуществу *бывший деревенский человек*. Точно так же, как Тарковского можно считать «бывшим дворянином». Как бы ни настаивали на перемене ударения в фамилии «Михалк*о* вы» (или «Мих*а* лковы»?), ее отпрыски — они тоже *дворяне бывшие*. История, хотим мы сказать, одинаково беспощадно прошлась как по крестьянским, так и по дворянским домам.

Мир, по которому тоскует шукшинский герой, — мир невозвратный. По Есенину, «мир таинственный, мир мой древний», образ трагедийного жертвоприношения деревни, воспетый с разинской готовностью на большую кровь. Действительный финал творческого пути Шукшина — конечно, Степан Разин. Мы чувствуем здесь рифму к последним размышлениям Тарковского о евангельском сюжете как предмете экранизации.

В романе «Я пришел дать вам волю» крах любимого героя мотивирован и тем, что казачий атаман не внял зову и нуждам мужика, не смог решиться на миссию мужицкого царя. Но Шукшин-публицист утверждал, что Разин – это то же крестьянство, но только триста лет назад. Казачий атаман «своей силой и своей неуемностью, своей жалостью даже воткнулся в крестьянскую боль» на Руси. За это и вошел в историю и – особенно — в крестьянскую память. В казачьем атамане Шукшин, «позднейший крестьянин», видел прежде всего «крестьянского заступника».

Настораживает, однако, что Степан Разин как квинтэссенция шукшинского типа есть *полное отрицание устойчивости крестьянского дома* . Разин — угрожающе разгульная фигура, воплощенный праздник воли, потопляющей и поглощающей всякую основательность дома, почвы. И все оттого, что слишком глубоко чувствует страдания народные, едва ли не с Христовой самоотверженностью берет их на себя. Отсюда и неутихающее, с болью, желание освободить всех и сразу (дать всем волю). А от невозможности осуществить освободительную утопию — кровавая истерика, бунт саморазрушения.

Но не сходной ли болью от невозможности всеобщего единения мучаются и герои Тарковского? Они и бросаются чуть не с разинским разрушительно-бунтарским отчаянием в отрицание «ошибочного» мира и даже в небытие оттого, что невозможно воплотить идеал мировой гармонии.

На пороге так и не созданного фильма о Разине находится его предтеча — Егор Прокудин, обретший, как ему кажется, волю и жаждущий праздника. Праздник воли у Шукшина рифмуется с всенародным застольем, стихийное течение которого и есть

народное (семейное) единение. Но праздник у Шукшина, как правило, не получается, разваливается. Его разымает стихийный слом в частной судьбе индивида, героя. Будто в отсветах кровавых истерик Разина (в романе прежде всего) праздник у Шукшина грозит стать преступлением, как минимум выпадом за границы, дозволенные ритуалом.

Шукшинского героя то и дело выносит за пределы дома, пространство которого, как правило, неопределенно, зыбко, тревожно распахнуто в мир. Он всегда на границе родного и чужого, неведомого мира. Здесь он уже не вполне свой, родное застолье выталкивает его в одинокий путь.

Дом в «Калине красной» — и утерянный свой (ненадолго вынырнувший из крестьянской памяти), но и чужой другой семье принадлежащий. Все болевые точки кинематографа Шукшина здесь до предела обострены. Простодушная открытость семейства Байкаловых обманчива. Мнимость спасения у чужого огня почувствовал Л. Баткин. Подспудная зыбкость жилья Байкаловых откликается и во внешнем мире, начиная с того момента, как Прокудин по шатким мосткам покидает островное местоположение тюрьмы.

Такой же тревожно призрачной кажется природная обитель детства и в фильмах Тарковского. Из давно прошедшего патриархального прошлого всплывает и заповедный московский двор в «Романсе о влюбленных» как ностальгический образ крестьянской общины.

«Калина» снималась в Белозерске, куда Шукшин попал в поисках натуры для картины о Разине. Образ мятущегося атамана исподволь колебал «прекрасный, озерный, грустный и задумчивый русский» мир. Обреченность Прокудина, бессмысленность его гибели, по фильму, происходят не от какой-то организованной злонамеренной силы. Корни катастрофы — в непреодолимом бездомье частного человека в стране, пытавшейся жить по правилам общинного коммунизма.

Образ героя в «Калине» подспудно автобиографичен. Но судьба Прокудина в то же время — документ обшей беды отечественного крестьянства в XX веке. В «Калине красной» впервые у Шукшина возникает внятный образ матери героя. Создавая его, автор фильма стремился к наибольшей убедительности, отчего и потянулся к документу. Ситуация уже вне фильма приобрела почти знаковый смысл и стала выражением личных судеб автора и найденной им для этой роли крестьянки. Мать Егора «сыграла» жительница деревни Садовое Ефимья Ефимовна Быстрова. Шукшин был потрясен рассказом крестьянки, реальная судьба которой оказалась поразительно

похожей на сценарную задумку.

Как в «Зеркале» Тарковского, и здесь один из главных двигателей сюжета — непреходящее чувство вины перед матерью, переживаемое и самим создателем картины. Тарковский решается на рискованный, в нравственном отношении, шаг: снимает в этой роли собственную мать. Шукшин на подобное не отважился. Тем не менее в «Калине», как и Тарковский в «Зеркале», он прибег к документу.

Вошедшая в фильм реальная судьба Ефимьи Быстровой как раз в силу своей конкретности становится обобщенным образом крестьянской Матери, отрезанной историей от своего потомства. «Калина красная» — предельное обострение темы сиротства у Шукшина. «Такой парень» — точка отсчет Прокудин — на излете поисков дома: их обреченность становится и самому ищущему очевидной.

Дом второй. Андрей Тарковский

> *И вдруг в начале переулка увидела человека в коричневом кожаном пальто. Это папа! И я бросилась к нему навстречу… Но, пробежав полдороги, я увидела, что это не папа, а совсем чужой человек. Радость сменилась отчаянием, горло перехватило. Но я продолжала бежать и, поравнявшись с человекам в кожаном пальто, промчалась дальше. Чтобы он не понял, что я бежала к нему навстречу. Вернее, не к нему, а к папе…*
>
> *Марина Тарковская. Осколки зеркала*

Режиссер, подступая к «Зеркалу», сказал сестре о намерении сделать фильм об их «сумасшедшей семье». Семья, дом – материал, предмет художественного освоения. Но в этом оповещении заложено и определение субъекта «освоения». Это — сам Андрей Тарковский, совершающий духовный путь самопознания в форме *домознания* . Путь — сродни тому, какой проходят герои Шукшина и Кончаловского в «Калине» и «Романсе».

Литературовед Игорь Золотуеский после просмотра «Зеркала» сказал Тарковскому, что фильм можно было бы назвать «Дом», поскольку дом как единственная опора человека во Вселенной соединяет все в его картинах[184]. Режиссер не возражал. Золотусский полагает также, что в последней ленте Тарковского «Жертвоприношение» через жертву дома осуществляет себя Любовь. Какого же свойства эта Любовь, если она понуждает человека пожертвовать его «единственной опорой» на земле?

В кинематографе Шукшина, как и в кинематографе Кончаловского (советского периода), герою и в голову не прилет жертвовать земной своей обителью. Для «низового» героя в материальности домостроения опредмечен его нелегкий труд. Его духовность нашла здесь в прямом смысле плоть и кровь – усилие его рук и тела, его пот, изнурение его плоти. Поэтому принесение дома в жертву, да еще с помощью огня, равноценно самосожжению — и не в условном смысле, как в случаях с Доменико и Александером, а в прямом уничтожении собственной плоти в невероятных физических муках.

Лирический же герой картин Тарковского едва ли не с «Иванова детства» готов жертвенно расправиться со своим гнездом. И он проводит соответствующие духовные тренировки в этом направлении. В «Рублеве» огонь действует не столько даже в кадре, сколько – за кадром. В кадре – это языческие костры. Это огонь в руках взбунтовавшихся крестьян, подпускающих красного петуха в княжеские хоромы (в сценарии). Это, наконец, огонь набега – и пыточный, и обымающий собор. А за кадром – огонь, провоцирующий возникновение мифа о жестоком режиссере Тарковском. На самом же деле – даже не жертвенный, а скорее пыточный (в нравственном смысле) для него огонь. Обвинения в поджоге Успенского собора, коровы и т. п. откликнулись в работе и над последним фильмом, когда возникли проблемы с допуском «жестокого режиссера» на съемки в птичий заповедник на острове Готланд в Швеции. В «Зеркале» же то и дело вспыхивает предупредительное пламя, намекая на мистическую неизбежность жертвы. Прежде чем поджечь жилище свое в «Жертвоприношении», герой Тарковского уже проделывает это с самим собой в обличье безумного Доменико в «Ностальгии».

Кто же все-таки субъект этих сожжений и самосожжений, этих жертвоприношений? Кто он в «Зеркале» – в отчетливо рубежном фильме Тарковского?

Мы убеждены, что это не столько даже герой-Повествователь, сколько сам режиссер Тарковский, пытающийся поставить эксперимент собственной духовной смерти-перерождения.

Вспомним, Тарковский собирался выступить в роли

Повествователя, вызвав серьезные возражения. Один из руководителей объединения, режиссер А. Алов, выразил сомнение следующим образом: «Представить себе вас на экране, с вашей манерой вести себя… Это же все измельчит!» В результате из кадра убрано было лицо героя в финале, где мы видим его умирающим-возносящимся. Точнее, видим только его тело и малую часть лица — с нарочитой небрежностью срезанными монтажными ножницами. Сцена снималась 3 апреля, накануне дня рождения режиссера. «…Андрей репетировал и снимал свою смерть. Репетировал и снимал… Вот он вскочил с постели, выясняя с Рербергом, каким образом из его руки перед смертью выпорхнет птичка. В павильоне шум, и Андрей кричит: “Тихо там! И умереть не дадут спокойно..” Слышится указание Кушнерева: “ Любочка, дай кровь!” Это для пятнышек, которые птичка оставит на простыне…»[185] «Хроника» Сурковой дает представление о том, *какой* эксперимент ставил в кадре режиссер.

Дмитрий Салынский заключает фабулу «Зеркала» в трех словах: человек видит сон. Но субъект сновидений (Спящий), с точки зрения исследователя, не столько Повествователь, сколько тот, кто находится вне кадра и рифмуется с Богом, располагающимся «между автором и его лирическим героем». Развивая эту мысль, Салынский приходит к выводу, что в фильмах, явившихся после «Зеркала», форма «деперсонифицированного Абсолюта» будет определять их содержание и структуру.

Мы же настаиваем на том, что первым и последним субъектом «Зеркала» как этического поступка и внутри и вовне фильма является его постановщик. Режиссер Андрей Тарковский – не повествующий субъект, а субъект высказывания. Высказывание же здесь — кинематографическим способом актуализованная его, Тарковского, внутренняя речь (иными словами, «поток сознания»), строение которой подобно алогичной композиции сна.

Тарковский осуществил впервые в отечественном кино то, что задумывал Эйзенштейн и пытался реализовать, вдохновленный чтением «Улисса» Д. Джойса, но только, к сожалению, в своем воображении. С этой точки зрения вполне понятен пролог, в котором художник утверждает свое право «овнешнить» поток внутренней речи, стихийный, может быть, и ему самому не всюду внятный, не боясь непонимания окружающих. Уместнее поэтому не столько реплика «Я могу говорить», сколько — «Я не боюсь говорить». В конце концов, косноязычие всегда результат внутренней несвободы, страха перед внешним миром. Тарковский

решился на свободное высказывание о своих комплексах и был последователен. Он признавался в едва ли не подсознательном желании освободиться от видений дома, оставленных в памяти детством. Освобождение здесь было равносильно и возвращению в семейное единение, нерушимое и нескончаемое. Жажда внутреннего воссоединения здания собственной жизни сочеталась у Тарковского с идеей единства мироздания. Вот то, что провоцировало и сплавляло поток внутренней речи художника. Но и то и другое было на деле утопией, отчего, кстати говоря, так трудно давался монтаж картины. Сиротство, одинокое блуждание в суетном мире — реальность и хронический недуг художника. Каждый, кто хотя бы бегло листал «Мартиролог» рубежа 1970—1980-х, не мог не почувствовать беспросветного, до смертной тоски одиночества.

Дом, так старательно воссозданный в «Зеркале», по происхождению жилье временное — съемная *«дача»* . В фильме дачное существование оборачивается мифом наивного единства с природой, отодвинувшим реальное коммунальное сиротство на Щипке на периферию метафизических переживаний художника. Деревенская дача — убежище детских сновидений. Здесь не живут, а обитают, сему дому причащаются. Заметим, что более «домашняя» Марина Тарковская не хочет соглашаться, что нелюбимая тесная коммуналка на Щипке порождала ощущение сиротства. «Не было сиротства!» – говорит сестра, утверждая, что брат «сам его создавал».

Городской дом Повествователя в «Зеркале» — неуютная декорация, то пустынная, с траурно занавешенными окнами, то место выяснения семейных отношений, то какой-то постоялый двор, где собираются испанцы, в детстве насильно оторванные от родины. В восприятии Салынского, например, это пустая квартира «с ободранными стенами, пространство которой кажется огромным и запутанным, сплетается в узел, вызывая характерное для снов ощущение беспричинной тревоги». Ощущение неуюта, отдаленности друг от друга близких, родных людей — вот что несет в себе это квартирное пространство[186]. Нет единого дома, нет и объединяющего домашнего тепла. Таково субъективное переживание Автора.

Первые кадры фильма — женщина, подобно осиротевшей птице, сидящая как на жердочке, на слеге ограды, взглядом устремленная к горизонту, откуда должен появиться и никогда не появится ее муж. Прохожий как знак вечно бесприютного мужского (ветреного) странствия. Метафорически выразительной как мизансцена естественно выглядит «падение с красивой женщиной» — ее «нашест» не выдерживает двоих. Здесь она, по

статусу русской бабы, должна быть одинокой. И все начальные эпизоды картины вплоть до «Типографии» — это разобщенность семьи, это гордое и жалкое женское одиночество.

Огромной подсознательной силы образ — первое детское видение, когда трехлетний ребенок наблюдает мать, моющую волосы. Об этом уже шла речь. Мать в фильме Тарковского — это и тепло, и холод, иногда не столько опора, сколько ужас дома. На ней несмываемая вина за ее же одиночество.

Такова и природа в детских видениях: она и притягивает, и пугает своим таинственным нутром. Начинаешь понимать, что впаянный в природное тело дом в подсознании Автора — это еще и пугающий, отталкивающий образ, поскольку с ним связаны уход отца и вина матери за этот уход. Может быть, поэтому художник и хочет овнешнением внутренней речи, тайников подсознания преодолеть детские сны — страхи о пожирающей (или отвергающей) отцовство ведьмовской сути природы — матери.

Эпизод в типографии заставляет переживать частное сиротство как сиротство народа (родины), застывшего в страхе перед анонимным (безликим) ликом Государства-Отечества. Родина преобразилась в одинокую женщину — мать без мужчин. Мужчины ушли, точнее, были отобраны для государственных нужд.

Трудясь над «Романсом», режиссер Кончаловский m сценариста Григорьева: «Где в этом доме мужчины?», – имея в виду даже не кинематографический, а реальный дом страны. И тот даст примерно такой ответ, имеющий отношение и к картине Тарковского, и к картине Шукшина: «Двадцатый век поставил русскую женщину в такое положение, что она одна на своих плечах должна была нести груз ответственности и за свой дом, и за дом страны…» Мужчин в этом веке отбирала и уничтожала или калечила История, представшая в безликости политических и государственных палачей.

Лиза, героиня Демидовой в «Зеркале», цитируя «Бесов» Достоевского после перенесенного всеми стресса, определяет положение и состояние Матери на фоне самой страшной в романе судьбы — Марьи Тимофеевны Лебядкиной, Хромоножки. Здесь слышен авторский голос. Весь типографский эпизод был придуман и к реальной биографии Марии Вишняковой имел самое отдаленное отношение. Возможно, и истеричный всплеск Лизы никак не касался Марии Ивановны, поскольку во всем происходящем слышен голос обшей беды. Но он прозвучал в фильме в адрес Матери!

«Да вся твоя жизнь — это “принеси воды” да “подавай

башмаки”. А что из этого выходит? Видимость независимости?!.. Если тебя что-нибудь не устраивает — ты или делаешь вид, что этого не существует, или нос воротишь. Чистюля ты!.. Нет, я просто поражаюсь терпению твоего бывшего муженька! По моим расчетам он гораздо раньше должен был сбежать!.. А ты разве сознаешься когда-нибудь в чем, даже если сама виновата? Да никогда в жизни!.. Да если ты не сумела довести своего дражайшего супруга до этого твоего бессмысленного эмансипированного состояния, то будем считать, что он вовремя спасся! А что касается детей, то ты определенно сделаешь их несчастными!..»

Способность удерживать в условиях второй половины 1930-х годов хотя бы и «видимость независимости», оставаться нравственно незапятнанной, сохранять собственное достоинство — подвиг, но и вина, потому что такой подвиг — всегда чреват жертвами. Но такова и жертвенная жизнь родины, жизнь ее «детей». И жертвуют они той самой «единственной опорой» частного существования человека, но не потому, что уж так страстно к этому склонны, а потому, что иначе не могут. Домом жить не приучены. А приучены жить зоной и в страхе. И не смыть с себя бедной женщине ни страха, ни безотчетной вины. Ничто, а тем более душ, куда она так торопится, не даст ей той живительной влаги омовения, которая бы сняла весь ужас ее существования. Символическое обобщение эпизода – в хрестоматийной, но слегка подправленной цитате из Данте, которую произносит все та же Елизавета Павловна:

> Земную жизнь пройдя до половины,
> Я *заблудилась* в сумрачном лесу.

Травма безотцовства, порушенного дома, свалившаяся на детей и женщин страны, варьируется в фильме едва ли не всей включенной в него хроникой. Всюду — насильный отрыв от родного, теплого, материнского. И самый впечатляющий фрагмент — переход советских солдат через Сиваш. Напомним, что следует он как раз за эпизодом в тире, где дети, душевно травмированные военным временем, жестоко подшучивают над контуженым военруком (Юрий Назаров), который им *в отцы годится* . Отношение к военруку продиктовано еще и своеобразной подростковой ревностью. Как вспоминает Повествователь, военрук приударял за девочкой, в которую Алексей мальчишкой был влюблен. Девочка (Ольга Кизилова) так

и осталась в памяти героя воплощением всего прекрасного и живого, противостоящего смертному ужасу первой половины сороковых. Шокирующий стык в этом эпизоде: будто сошедшее с ренессансных полотен лицо девушки и голый зад усталого солдата из хроники, спускающегося с ящиком снарядов к воде.

Кадры перехода через Сиваш — символ сиротства страны. Ведь это же идут отцы, среди которых мог быть и злосчастный военрук! Их бессмертие, утвержденное лирикой Арсения Тарковского, в том, что они, уставшие, оборванные, холодные и голодные, будут идти так всегда, хотя никого из них давно нет в живых. Нет в живых и оператора, снимавшего переправу и погибшего на следующий день. Бессмертие — по ту сторону жизни.

Сюжет возвышает исстрадавшегося до душевного очерствения маленького блокадника Асафьева. Возвышает и военрука, который из тех, сивашских, «выбирает сети, когда идет бессмертье косяком». Но они — сироты в нескончаемых катастрофах Истории. И они жертвы в своем сиротском одиночестве и оторванности от женского, материнского начала родины, природы.

Вот почему здесь Мать не может быть прочерчена во всем характерологическом богатстве образа, как настаивали критики картины и что категорически отвергал ее автор, убеждая, что здесь *мать такова, какой он ее переживает в своей внутренней речи.* И даже не столько мать, сколько Женщина — и мать, и жена, и невеста, поскольку все женские образы здесь предстают в единстве авторского переживания. Их лики воссоединяются, что для Тарковского принципиально в толковании женского начала природы – и прекрасного, и ужасного, и воздушно-возвышенного, и ведьмовского-таинственного.

Отец в потоке внутренней речи Повествователя – в свою очередь, достаточно абстрактная, но весьма значимая фигура, конкретизируемая, может быть, через образы военрука, пожилого типографского мастера Ивана Гавриловича (Николай Гринько). Но главное здесь, конечно, — стихи Арсения Тарковского. Они — выражение высокой, но отделенной от женского начала духовности. Выразительны, но бесплотны, поскольку звучат уже по ту сторону земного бытия.

Отец — сквозной образ духовного истока в картинах Тарковского. Герой просто вынужден поэтому пройти евангельский испытательный путь Сына, Отцом посланного для земного подвига самопожертвования. Так происходит и в «Зеркале». Вот, собственно, откуда и ощущение присутствия Абсолюта, перед которым во всеоружии ответственности

художника чувствует себя режиссер.

Вспомним мальчика, который шел за уходящим вместе с сестрой на руках отцом. Шел и плакал. Так было в реальности. В октябре 1943-го. Через пару месяцев бег отца прекратится. Обезноженный, он с 1947 года осядет рядом с Татьяной Озерской. А мальчик? Будет часто посещать эту семью отца, в каком-то смысле «предавая» мать, а может быть, желая подсознательно соединить несоединимое. Отчаянная попытка эта живет в «Зеркале», как и в той «судьбоносной» встрече на его сорокалетии в Орлово-Давыдовском переулке.

Сюжет фильма как *воссоединение духа и плоти дома* оказался невозможным. Не склеивался… Материнское начало — низовое, природное, земное — у Тарковского фатально отделено от отцовского — духовного, культурного. Целостное бытие дома осталось недосягаемым для субъекта внутренней речи — призраком, плодом мечтаний — и в своем природно-материнском («деревенский дом в соснах»), и в духовно-культурном качестве.

Утратив связь с плотью земного дома, «высокий» герой Тарковского порывает и со своим «низовым» собратом, сродным героям Шукшина. Правда, связь эта еще ощутима в «Рублеве». Но после него Тарковский отдалялся от Шукшина с той скоростью, с какой Кончаловский к «отсохисту» (в творчестве, но не в жизни) приближался. «Высокий» герой Андрея Арсеньевича все более отделяется от плоти мира в исповедальном монологе. Ограничивается и во внешнем действии. В «Зеркале» физически вообще исчезает с экрана. Герой и его творец сливаются в монологе, становящемся все более мучительным. Выход из него возможен только в отрешенно бесплотное (монашеское) странствие духа вплоть до растворения в мироздании. Так снимается непереносимость внутренней борьбы с собой. Страдания героя на этом пути усиливаются оттого, что он живет надеждой хотя бы внутри себя гармонизировать земной мир. Но мир не поддается даже и идеальной гармонизации, оставаясь вызывающе стихийным, опасно хаотичным. Мир как бы подсмеивается над героем.

Поздние картины режиссера все более пустынны, все менее населены. Природа превращается в символ, утрачивая свою одухотворенную таинственную плоть, которая так влечет к себе еще в «Зеркале». Экран насыщается культурно-художественными цитатами. Они — та «материя», из которой ткется внутренняя речь лирического героя. Духовное одиночество вне почвы и дома становится непереносимым. Человек испуганно суетится, как ребенок, неожиданно потерявший мать.

В «Зеркале» сама природа удерживает дом в себе, не отпускает. В этой первобытной синкретности остается и растворяется мать. Но в реальном бытии Повествователя, погруженного в нескончаемые рефлексии, единство природы и дома — только мистический символ, а не живая плоть.

Андрей Арсеньевич часто и охотно прибегал к мистической интерпретации происходящего с ним. Вот несколько отдаленное во времени от «Зеркала» событие, которое он толкует как чудо. Уже в начале 1980-х Андрей посещает могилу матери. Совершает молитву, жалуется ей, просит походатайствовать за него перед Богом, поскольку «жизнь стала совершенно невыносима». «Чудо» же в том, что позвонили из Рима, приезжают итальянцы для переговоров о заключении контракта на съемку его первого зарубежного фильма «Ностальгия». «Конечно, это мама… Милая, добрая… *Единственное существо, кроме Бога, которое меня любит* … Милая моя… Спасибо тебе. Я так виноват перед тобой». (Выделено нами. — В. Ф.) В мистическом переживании сына и он, и мать приобретают статус едва ли не библейских персонажей.

Материнское лоно (нутро природы) — исходная точка становления художественных миров как Тарковского, так и Шукшина. Но у первого природа и мать готовы обернуться мистическим символом на жертвенном пути героя и его создателя к дому небесному. Василия Макаровича, напротив, неотвратимо прижимает к земле. В его генетической памяти она не столько культурный символ, сколько предмет трудовых усилий, источник существования.

Примечательно, что в прологе «Зеркала» возникает именно «низовой» персонаж. Учащийся-заика из харьковского ПТУ. Чем, кстати говоря, не Бориска из «Рублева»? Паренек произносит сакральное «Я могу говорить» и… превратится в символ страстного пути Повествователя, растворится в «высокой» речевой актуализации духовной культуры.

Преодоление немоты для Тарковского и его героя – проблема метафизическая, в известном смысле условная. Для героя Шукшина – социально-историческая, психологическая и очень реальная. Собственно, в реальном сюжете саморазвития этого человеческого типа наиболее явно обнаруживают себя проблемы национального Дома. А сам тип есть феномен, объединяющий большое пространство отечественного кино, на котором Кончаловский подает руку Шукшину. Между тем Андрей Тарковский весьма обостренно переживает свое реальное бездомье, в котором и духовная культура (отцовское начало) ему видится катастрофически обреченной. Отметим то обстоятельство, что тип героя, а точнее, тип мировидения,

самосознания, воспроизведенный в «Зеркале», для отечественного кино советского периода — редок, едва ли не исключение. Здесь мы имеем в виду — в прямом смысле — дворянское происхождение самого режиссера, его приобщенность к высокой духовной культуре в поколениях предков.

В довоенный и первый послевоенный период дом такого персонажа просто отсутствовал на экране. Сам же персонаж носил исключительно отрицательный характер, если не сливался с революционно шествующей народной массой. Героя дворянского происхождения еще можно найти в экранизациях классики. Но в дооттепельный период крайне редко. А в шестидесятые годы и позднее он хотя и появляется, но становится проблемой. Как, например, в «Дворянском гнезде» (1969) или «Дяде Ване» (1971) А. Кончаловского. Или в «Листопаде» (1968) Отара Иоселиани. Или в «Монологе» (1973) и «Чужих письмах» (1978) Ильи Авербаха. Проблема — в изобразительно-выразительном решении материально-духовного пространства дома героя.

Домашнее же пространство потомственной интеллигенции в картинах Иоселиани и Авербаха, например, подвергается уничтожающей агрессии извне. Речь идет о том внешнем советском мире, который уже никак не совпадает с внутренней жизнью дома Нико из «Листопада» или профессора Сретенского из «Монолога». А жилье старых учителей в «Чужих письмах» находится накануне уничтожения под наступательным движением зин бегунковых.

Таким образом, и у героя этого типа *предметной домашней опоры* в его начальном сюжетном движении в советском кино нет. Есть выстраиваемый во внутренней духовной жизни символико-культурный образ, наподобие тех забав с оловянными солдатиками, которым отдается отгороженный стенами своей квартиры от суетного мира профессор Сретенский (Михаил Глузский), очень напоминая нам Арсения Тарковского. Но это абсолютно иллюзорная и отгороженность, и защищенность – домашний мир Сретенского на наших глазах рушится как карточный домик.

Нечто подобное происходит и у Тарковского. Но здесь все осложняется тем, что художник ощущает неизбежную обреченность этого «дома» в себе самом как личностную катастрофу.

Отметим попутно, что Илья Авербах просто мечтал о товарищеских отношениях с Андреем, о налаживании профессиональных контактов. Но Тарковский, по свидетельству А. Сокурова, категорически не принимал картины ленфильмовца.

Отталкиваясь от определения сюжета «Зеркала» как

«приключения культурного сознания» (Л. Баткин), Салынский утверждает, что герои Тарковского «разочарованы в культуре, разуверились в ее ценностях», «все они отказываются от творчества». Все они «так или иначе пытаются взорвать объекты своего искусства», они «в буквальном смысле беглецы от культуры, диссиденты в старом церковном смысле этого слова, да и в новом тоже». Тарковский, по Салынскому, выражает самоотрицание культуры. Поэтому памятники искусства у него «принадлежат прошлому и выглядят как воспоминание об утраченном. Сегодняшней культуры в фильмах нет, а ее творцы безмолвствуют».

Итак, в природный дом детства не позволяет возвратиться возраст, а духовный дом культуры исчерпал себя, переживает эпоху катастрофического перерождения. Смерть героя в «Зеркале» происходит не в результате насилия, как в «Калине», а подобно тому, как умирает герой «Романса», преображаясь в новое социально-культурное, социально-психологическое качество. Но у Тарковского это преображение воистину выглядит вознесением. Он соглашается на такую жертву, на такое искупление вины за ошибочно устроенный мир. Самый убедительный аргумент в пользу отрешения от земного во имя пристанища небесного — принципиальная бездомность как героя, так и самого автора.

Душе осточертела земная оболочка… —

звучат отцовские стихи в фильме, когда неприкаянные мать и сын бегут из материально укрепленного дома Лебедева. И вот в финале освобожденная душа лирического героя «Зеркала» птицей отлетает, покидая земное обиталище. А мать и дети — живое средоточие всех смыслов дома — уходят, укрываясь от зрителя темной декорацией леса. Это похоже на смерть. Последние кадры «Зеркала» пробуждают в памяти финал «Иванова детства».

Брезжит в последних эпизодах «Зеркала» и луч надежды неостановимый круговорот бытия — прекрасные Отец и Мать в священный момент зачатия новой жизни. А вот мать в те детские годы, которые особенно врезались в подкорку лирического героя и самого автора. Наконец, старая мать — последняя ипостась матери.

В кругу, обозначенном этими вехами, разворачивался земной сюжет. В нем, конечно, заключена идея непрестанного воспроизведения жизни. Но черная стена леса, отгораживающая от зрителя уходящую с двумя детьми старуху, не вселяет

оптимизма.

… – А тебе в твоем дому
Хорошо ли одному?

(Арсений Тарковский. Портрет, 1937)

Это погребение Дома. А художник хотел воспеть бессмертие…

Дом третий. Андрей Кончаловский

… И пусть мой напарник певчий,
забыв, что мы сила вдвоем,
меня, побледнев от соперничества,
прирежет за общим столом.

Прости ему. Пусть до гроба
одиночеством окружен.
Пошли ему, Бог, второго —
такого, как я и он.
Андрей Вознесенский. Песня акына

Детство, отрочество и юность правнука Василия Сурикова отличались от аналогичных эпох в жизни Шукшина и Тарковского. Фундамент, заложенный предками, способствовал. Общественный и служебный статус Михалкова-старшего сыграл роль охранительного кордона для семейства, где возрастали дворянские отпрыски.

«Я жил, как на острове», — констатирует в 1990-е годы режиссер. «Островная» жизнь рано сформировала у Андрея Сергеевича привычку к стабильной и как бы естественной благоустроенности. А позднее, благодаря и немалому художническому дару «островитянина», стала для него прочной толчковой планкой, чтобы без излишних сомнений и страхов связать свою жизнь и деятельность с потусторонним для Страны Советов зарубежьем.

Шукшина вне пределов России представить трудно. И Тарковский не нашел там дома. Андрей Сергеевич добился французского гражданства, обосновался затем и в Англии, и в Италии, везде окружая себя если не домашним уютом, то комфортом. Но в художественном мире его картин, как созданных на родине, так и зарубежных, нет ощущения почвенной стабильности. Напротив, сиротство его героев перекликается с похожим состоянием героев Тарковского и Шукшина…

Сюжет «Романса о влюбленных» – испытательный путь «простого парня» Сергея Никитина (Евгений Киндинов) от прописки в общежитии «развитого социализма» к незнакомой и, кажется, недостижимой частной жизни.

Фильм по сценарию Е. Григорьева стал резко поворотным в творчестве А. Кончаловского. Кончаловский *воспринял* чужое для него мировидение сценариста, впитавшее утопию советского коллективизма. Режиссер обнаружил в сценарии «Романса о влюбленных сердцах» «стык» взаимоисключающих миров. Первый — счастливый, праздничный, увиденный глазами влюбленного. Второй — утративший смысл, цвет, душу, — мир без любви. В конструкции ленты «стык» стал главным. В финале же режиссер хотел найти «катарсис, очищение, которое приходит после пережитой боли, когда… душа прорастает к новой жизни»[187]. Но ведь это, в общем начерке, и путь героев Тарковского.

Начало «Романса» — мир, готовый к любовному единению с героем. Мир юности всей Страны Советов, где радостный коллектив исполнителей государственной воли — идеальная среда для индивида. Советская ритуальность рифмуется с первобытной обрядовостью. Отсюда — обвал чувств, с бессвязной, как и положено в обряде, речью, высший взлет которой — песнопение, ода.

Общинный *мир двора и дома* как инобытия Страны, Государства. Образ патриархальной общности сродни деревенским праздничным застольям в картинах Шукшина. Но и у Шукшина, и у Кончаловского патриархальная гармония человека и его мира — миф, ненадежное прикрытие грядущей катастрофы.

Наступает *возраст инициации героя* : армия. Иными словами, ритуальная «страна предков», подчиненная мифу о героическом революционно-фронтовом прошлом Страны Советов. Герой-воин, вступив в схватку со стихиями, пройдет испытание «временной смертью». Эпико-героический пафос сменится трагедийным сломом, когда Сергей, восстав из мертвых, потребует награды за исполненный долг — возвращения ему возлюбленной, которая стала уже женой другого.

Подобно тому, как крестьянский хор шукшинских застолий, как страна природного детства у Тарковского, – у Кончаловского в отправной точке сюжета господствует эпическое равновесие советского мифа. Оно сохраняется, пока удерживается баланс природного и государственного в девственном мировидении героя. Баланс нарушается, когда перед героем, начавшим осознавать свою индивидуальность, выдвигается анонимно-коллективное требование ритуальной жертвы. Он обнаруживает, что исполнение Долга перед коллективом чревато личной утратой Любви. Так рушится мировидение анонимного коллективизма и начинает оформляться *частная* судьба героя.

Потрясенный несовпадением своих надежд с требованиями «двора», он бросает вызов миру, с которым недавно накрепко был слит. Это одновременно и отрицание себя самого прежнего. Бунт против коллективистской идеологии в советском фильме середины 1970-х разрешается трагедийным монологом человека, по определению не знакомого с этим «культурным кодом». Проступают масштабы замысла Григорьева — Кончаловского. Речь идет о феномене исторического становления мировидения советского человека, о трагедийном переходе его от коллективистских ценностей к ценностям частного бытия, для него совершенно непривычным и даже чужим. Приоткрывается бездна, куда десятилетиями позднее уже в реальности предстоит шагнуть не готовому к одинокому частному существованию советскому человеку.

Восстание Сергея Никитина не может не разрешиться его гибелью в ипостаси героя-богатыря, олицетворяющего государственную мощь. Гибель *этого* героизма, завершающая цветовую часть «Романса», есть прекращение общинно-коллективистской предыстории героя. А в советской реальности 1970-х — это предчувствие социальных превращений 1980—1990-х. Умирая как некое неделимое целое, герой фильма *начинает* свой путь в ипостаси *частного* лица. Теперь он не Герой, а — герой, персонаж.

Отметим, что и в «Романсе» происходит *приношение героя в жертву* — на алтарь советского коллективизма.

Особое место в мире «Романса» отводится образу отца. С одной стороны, это бесплотный Предок, «слуга царю, отец солдатам», требующий от потомка верности государственному служению. В этой ипостаси он легко сливается с Патриархом, Вождем, становится государственной подменой реальному живого отца. С другой стороны, отец — конкретное лицо, но утратившее кровные, семейные связи. Сын пытается реанимировать их, воплотиться в роли отца. С этой стороны образ близок и

Тарковскому. Но отцовская миссия возможна как для юродивого Прокудина, так и для апостолов Тарковского. В «Романсе», если взглянуть на фильм в контексте жизни и творчества режиссера, есть попытка *объяснить неспособность потомка* воплотиться в роли отца. Отец в кинематографе Кончаловского (прежде всего в «Романсе»!) выступает в качестве предка, отобранного у семьи официальной идеологией и клановым мифом. Он превращается в фантом, угрожающий личностному самостоянию потомка.

Мать Никитина несет в себе след национальной «безотцовщины». Роли сына и утраченного супруга сливаются в ее представлении в образ Служения. Воссоединяя сына с погибшим отцом, мать отдает его в жертву Отечеству. Преобразившееся женское начало в бытии героя — жена Люда (Ирина Купченко). Она не принимает идеологии матери, а противостоит ей, когда говорит младшему брату мужа: «Ты еще не знаешь, что жить — большее мужество, чем умереть». По сути, она опровергает ритуальную необходимость самопожертвования во имя Государства. Уже в самом повседневном существовании человека заложен смысл негромкого, по сути, бытового и в то же время высокого жертвования.

Пережив условную трагедийную гибель, Сергей Никитин должен узнать, «как достаются дети» в прозе повседневного существования, то есть пройти собственный отцовский путь в реальной жизни. Воскрешение в «нормальном» советском быте требует от Сергея героизма *личностного* усилия, к которому он подспудно и готовится. Даже тогда, когда на руках у Сергея появляется *его* ребенок, он, подобно Степану из «Истории Аси Клячиной…», только начинает отцовский путь в новой для него жизни.

Именно в «Романсе» — не без помощи сценариста-«оппонента» Евгения Григорьева — получила внятное оформление художественная этика режиссера Кончаловского. Суть ее в том, что «легче идти до конца в отрицании чего-то, вплоть до гибели, чем принять выстраданную необходимость терпеливо преодолевать трудности, соразмерять себя с окружающим миром, с обществом, делать для живых то, что в твоих силах, и стараться менять к лучшему то, что можно изменить». Таков «выстраданный результат зрелости, которая приходит на смену категоричности и нетерпению юности. С этой вот точки зрения и хотелось проследить, как постепенно, медленно вырастает в человеке приятие мира, помогающее найти силу жить»[188].

За этим — не только критическая переоценка идеологии шестидесятничества, но и противостояние «личному

Апокалипсису» Тарковского. Переход от иллюзий романтического овладения миром и категорического неприятия его «ошибочности» к стоическому с ним примирению, которое могло актуализоваться только в рамках индивидуального выбора частного лица.

Завершающий эпизод фильма – новоселье молодой семьи Никитиных. В новой квартире героя собрался весь бывший двор. Казалось бы, реанимируется мир прошлого. Но нет, люды отделены друг от друга, разделены на группы. Крупные планы. Каждый как бы в ожидании чего-то, в предчувствии перемен.

Режиссер стремился здесь к тому, чтобы передать паузу, наполненную неуловимостью и трепетностью ощущений, когда люди растворяются в вечности и друг в друге, находясь на каком-то решающем рубеже.

Эпоха советского коллективизма на излете. Главное: сопряжение мгновения и вечности. Отсюда – спокойный цвет перерождения-преодоления. Панорама лиц. И – каждое в отдельности. Состояние глубочайшей медитации. Люди не вошли в ту «реку», которая для них уже иная жизнь. Они – на берегу. Но для реальности, которую духовно покидают, они уже тени.

Сюжет «Романса» в точности воспроизводит древнейший обряд посвятительных испытаний, но в условиях советского образа жизни. Режиссер с дотошностью исследователя осваивает коллективное бессознательное эпохи «развитого социализма», упорно отвергающее индивидуально-личностное становление целого народа.

Обрядовая организация сюжета не только формальный прием, используемый режиссером, но и выражение сущности мировидения, воспроизводимого в картине Кончаловского. А мировидение это еще не перешагнуло своего языческого состояния.

Сопоставляя путь героя в «Романсе» с мистическими поисками героем Тарковского единого и неделимого божества в себе самом, понимаем, что миры двух художников отделены громадной исторической дистанцией. Она пролегает между непреодоленным еще отечественным язычеством советской эпохи и монотеизмом Андрея Арсеньевича, который тем не менее не забывает о коммунистическом «счастье для всех»[189].

«Простой парень» Григорьева еще не знает личностно ориентированной религии. Подвиг Сына Божьего, воплощенный в сюжете Тарковского, неведом «простому парню», выпестованному советской эпохой, хотя отчасти и близок ему. В финале «монотеическое» видение едва брезжит в небесной беспредельности.

На этой границе происходит диалог сценариста и режиссера. Для Григорьева «Романс» исповедален. Ему хочется поднять своего героя до личностного постижения «общего дела», к чему тот объективно не готов. Тут не обойтись без сопряжения своего опыта с опытом *другого, чужого*, как это произошло в финальном воссоединении Андрея и Бориски в «Рублеве». *Другим* для Григорьева и его «простого парня» стал режиссер Кончаловский, с его очевидной ориентацией на опыт европейской культуры.

Но и Кончаловский, в свою очередь, нуждался в другом, *чужом* голосе, взращенном на опыте «коллективного бессознательного» Страны Советов. Этот культурный феномен, почти инстинктивно усвоенный отцом, художник упорно пытается постичь в своем творчестве и до, и после «Романса».

Таков путь режиссера, воплощающий синтез энергий, которые подпитывали, с одной стороны, языческий кинематограф Шукшина, а с другой — Тарковского с его апостольским пафосом. Единство кинематографа Кончаловского — в определенном типе героя. С ним сущностно связана и проблема становления национального Дома в его «высокой» и «низовой» ипостасях.

Художественный метод Кончаловского становится как на «стыке миров», так и на «стыке» мировидений «высокой» и «низовой» национальных культур. Его кинематограф лишен той обнаженной исповедальности, которая присуща Шукшину и Тарковскому. Но его взгляд на становление национального Дома — это взгляд одновременно изнутри, а более всего — со стороны. Вот почему то, что в кинематографе Шукшина и Тарковского безусловно и авторитетно, а именно — монолог героя, в котором звучит голос автора, — у Кончаловского подвергается сомнению, становится объектом снижения, но ни в коем случае не унижения и не уничтожения.

Последние кадры «Романса» — вознесение обители Никитиных. Поэтому люди действительно смотрят друг на друга (И в глаза зрителя) как в последний раз — на пороге иной (исторической?) жизни. Вспомним, что и финалы «Калины» и «Зеркала» — своеобразное вознесение героя. Размышляя над этим, невольно вопрошаешь: «Что же для нашего соплеменника остается на земле? Освоит ли он крепкий частный дом (и в “высоком”, и в “низовом” варианте), вписанный в традиции национальной, а затем и мировой истории?»

Ответ нашего кино рубежи XX—XXI веков, предупрежденный еще в канун Второй мировой войны Михаилом Булгаковым в «Мастере и Маргарите», звучит как отрицательный.

P.S.

Завершая заседание художественного совета киностудии

«Мосфильм» (комиссии по определению групп по оплате)[190], его председатель директор студии Н. Т. Сизов сказал:

«Дело в том, что мы в заявочных материалах первого плана должны были получить совсем иной фильм. А получилось совсем другое — полное отступление от сценарных замыслов, совсем иная трактовка многих событий…

У Андрея Арсеньевича здесь получилось слишком субъективное отражение тех событий, которое он берет в фильм, – то, что не было в его литературных материалах и в заявочной трактовке его картины…

Все-таки художник творит не для себя, если он не хочет, чтобы его творчество осталось только у него в кабинете. В кино мы имеем дело с творчеством массовым, рассчитанным хотя бы минимально на значительную аудиторию зрителей…

Почему я говорю о второй категории? Потому что художественный совет своим решением определяет не только качество той или иной картины, но и то, идет ли картина в русле современности, отвечает ли она основным требованиям времени, соответствует ли тем задачам, которые стоят перед кинематографом студиями страны…»

Огласили протокол счетной комиссии.

«За первую категорию подано 11 голосов.

За вторую категорию подано 12 голосов».

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ.

ГЛАВА ПЕРВАЯ. «СТАЛКЕР». 1975-1979

…Я животное, ты же видишь, я животное.

У меня нет слов, не научили словам…

Аркадий и Борис Стругацкие. Пикник на обочине

Живая плоть Дома была похоронена в «Зеркале». И, как Феникс, из этого пепла возник бесплотный дух «Сталкера». Наверное, шла подпитка духовным странничеством святого Льва Николаевича Мышкина, размышлениями о бессмертии духа, трагически противостоящего «ошибочному» миру. Накануне Рождества 1975 года, в Мясном, режиссер пишет письмо Ермашу, просит немедленно решить вопрос о своей «дальнейшей работе»: «Идиот» Достоевского или фильм о писателе. В случае отказа собирается предложить заявки на «Смерть Ивана Ильича» и «Пикник». В результате опять получаются страсти по себе…

«Друзья» и годы: в пространстве «Сталкера»

Он как бы спасается в своих фантазиях.

Более того — это его дом, его замок, его цитадель.

Он в этом мире не жилец и не нуждается в нем.

А. Тарковский о Э. Т. А. Гофмане

Друг дома Ольга Суркова удивлялась, как при постоянном безденежье Тарковских, о котором все время говорила Лариса, они отстроили такой дом в Мясном. Лариса Павловна была из тех мест, где нашлось жилище, вначале довольно убогое. Но ее усилиями возникало «зажиточное именьице», каменный дом с огромной застекленной верандой. Во времена обоснования там Тарковских то была «глухая деревенька» в ста километрах за Рязанью. Особенно трогательным в рождающейся усадьбе казался Ольге туалет с застекленной дверью, обращенной в открытое безлюдное пространство, предполагающее возможность

медитирования. В прогулках семью, как правило, сопровождала овчарка, потом оказавшаяся в «Ностальгии» вместо планируемой лисы-оборотня. Ольгу Евгеньевну восхищали не только доброта и ум животного, но и способность «вылаивать» нечто, напоминающее слово «мама». Летом купались в реке. Зимой ужинали в кабинете-спальне Андрея у камина, «разжигая который, казалось, он священнодействует».

Жилище в Мясном исполняло роль едва ли не первого «своею» дома Андрея Арсеньевича, пришедшегося ему по душе. Оно выгодно отличалось не только от его с Ирмой квартиры, но и от городского жилья, обустроенного уже после Орлово-Давыдовского переулка. Такое прочное обоснование не сулило отъездов за пределы страны. Напротив, все говорило о том, кажется, что домашний мир семьи укрепляется, пускает мощные корни в отечественной почве.

Семья Тарковского из пяти человек получает две квартиры в Москве. Трехкомнатную — от студии, двухкомнатная приобретается в обмен на квартиру теши в Орлово-Давыдовском переулке. В двухкомнатной будет жить Анна Семеновна с Тяпой (маленьким Андреем) и Лялей. Обе расположатся на одной лестничной площадке дома в Первом Мосфильмовском переулке. Тарковские до самого отъезда в Италию будут заниматься объединением квартир, их перепланировкой. В этом помещении Тарковский мог позволить себе, как рассказывает А. Гордон, отдельный кабинет, большую столовую-гостиную, а одну из комнат рассчитывал превратить в мастерскую. Он хотел устроить нечто в европейском стиле. Однако работа над «Зеркалом» приостановила благоустройство, которое так и не завершилось. Только «арабский кабинет-спальня» хозяина, перенесенный с Орлово-Давыдовского, производил впечатление стабильности. «Тут все было устроено по его вкусу. Книги на полках, на столе фотографии под стеклом и лампа с зеленым абажуром начала двадцатого века — подарок Анатолия Солоницына. Видно было, с какой любовью и вкусом обустроил свое жилище Тарковский. Он и спал здесь, в кабинете, на широком диване из чешского гарнитура. Здесь всегда была тишина, свежий воздух входил через открытую лоджию…»[191] Большой любовью Андрея, по воспоминаниям Сурковой, пользовался и массивный дубовый резной буфет, помещенный в столовой, которую Тарковский мечтал обустроить в купеческом стиле. С буфетом Андрей возился долго, «счищая с него лак до живого дерева». Там же установили «большой обеденный стол со стульями начала века того же стиля, что и буфет».

В доме, где поселилась семья, проживали работники

«Мосфильма», а также – партийные и советские чиновники. И соседние дома были заселены мосфильмовцами. Тарковского, не склонного в эти годы к широкому общению, присутствие коллег и других работников студии раздражало. По наблюдениям А. Гордона, борьба с киноруководством измотала режиссера. Он стал жестким, недоверчивым до подозрительности и скрытным. Сокровенные мысли доверялись только дневнику и избранному кругу ближайших друзей. Правда, ко времени «Сталкера» из «ближайших» тоже мало кто остался. Тарковский разошелся даже с такими, как друг школьных лет Юрий Кочеврин.

Судя по частоте дневниковых упоминаний, самым «близким» для Тарковского человеком был и в это время, и потом Филипп Ермаш. Филипп Тимофеевич вспоминал в конце 1980-х: «Я ощущал его беспокойство, но, хочу быть честным, не понимал всю глубину его кризиса во взаимоотношениях с окружающими. Он был независимее многих. Он в отличие от нас был свободен, свободен во взглядах, в привязанностях. Иногда эта свобода переходила в неприязнь: он был слишком непримирим даже к тем, кто относился дружественно, но пытался высказать хоть что-то критическое в адрес его фильмов…»

В промежутке между «Зеркалом» и «Сталкером» в Москву приезжает директор Каннского кинофестиваля, которому еще в 1974 году обещали дать фильм, но получает отказ. Тарковский убежден: начальству никак не хочется, чтобы «Зеркало» получило Гран-при, гарантированный французами: начальство хочет унизить и режиссера, и фильм. Андрей Арсеньевич в гневе, обращенном, как и ранее, в основном на Ермаша, которому, кажется, кресло дороже интересов страны.

«Пробивание» «Зеркала» для Канн обернулось детективом в Москве.

К моменту прибытия господина Бесси режиссер уже собрал картину в окончательном монтаже. Но начальство настаивало: французу нужно внушить, что фильм по чисто техническим причинам не может успеть к «кинофоруму». Перед, показом ему картины, как рассказывает участница детективной истории О. Суркова, Лариса позвонила ей и попросила немедленно приехать на студию, чтобы после просмотра тайно назначить представительному гостю свидание от имени Андрея. «Это было непросто и небезопасно, — подчеркивает Ольга Евгеньевна, – потому как всем было ясно, что “гэбэшники” не спускают с него (то есть с «гостя». – В. Ф.) глаз».

По пути следования приходилось уходить от «хвоста». Все были на нервном взводе. После звонка в гостиницу, где проживал Бесси, он пришел в назначенное место. Отсюда участники тайных

переговоров направились в кафе в районе Таганки. Там Бесси узнал, что не должен доверять чиновником от кино, поскольку картину сознательно скрывают от международной общественности. На самом деле ее участие в фестивале жизненно необходимо Андрею – международный успех обеспечит ему реальную возможность творческой жизни в своей стране.

Кончилось тем, что «Зеркало» так и не попало на фестиваль.

Весной 1975-го Тарковский посещает ЦК КПСС, пытаясь прояснить судьбу своих замыслов-заявок (в том числе и экранизаций Достоевского). У него возникает «крамольная» мысль написать Брежневу или Суслову, чтобы «раз и навсегда определиться». В жизни режиссера хлопоты по начальству, споры с ним, попытки как-то обозначить свой творческий статус занижают все более значительное место. 26 июня он пишет Ф. Ермашу, надеясь получить наконец ответ на просьбу о следующей постановке, обещанной в начале весны. Письмо выходит резким, но остается непосланным, так как от председателя Госкино приходит телеграмма с требованием расширенной заявки на постановку «Идиота». Заявку Тарковский сочиняет, она получает положительный отзыв в комитете, и у режиссера появляется надежда, что, может быть, «дадут» все-таки экранизировать этот роман. Но Ермаш замолкает вновь…

В то же время к началу 1976-го принимается заявка Стругацких на сценарий «Пикника» и Экспериментальное творческое объединение «Мосфильма» заключает с ними договор. Братья после консультаций с Тарковским серьезно усаживаются за сценарий.

Долгожданная встреча с Филиппом Тимофеевичем происходит в конце февраля. Коснулись широкого круга вопросов: экранизация Достоевского, приглашение итальянцев ставить с Тонино Гуэррой телефильм «Путешествие по Италии» и так далее. Разговор носил характер несколько расплывчатый и насторожил подозрительного режиссера, который собирался писать письмо в адрес очередного съезда КПСС, чего, конечно, не скрывал. Дело в том, что Ермаш встретился с Андреем Арсеньевичем после того, как из отдела культуры ЦК поинтересовались, на какие проекты Тарковский предлагал заявки и какие из них были отвергнуты начальством.

Через два-три дня Тарковский все-таки сочиняет послание в президиум XXV съезда партии о своей *«безработице по вине Госкино»* . Попутно напишет и Ермашу, выражая неудовлетворенность встречей *«накануне съезда КПСС»*, в результате которой режиссер ощутил еще большую невозможность запуска выстраданных им проектов. Что же,

Рубикон перейден, начинается новый этап борьбы с тем же противником. Ермаш, узнав, что было написано письмо съезду, вызвал Тарковского и попытался ему объяснить логику своих поступков. В том числе и по поводу «третьей заявки» на «Идиота» Достоевского, которую Филипп Тимофеевич потребовал, оказывается, чтобы показать иностранцам-телевизионщикам. Хотелось «на корню “продать” телевизионный вариант многосерийного “Идиота” за “Кодак” и аппаратуру». Прошло еще немного времени, и Ермаш сообщил, что прочел сценарий Тарковского о Гофмане и рекомендовал редактору «Искусства кино» Евгению Суркову опубликовать его.

17 апреля 1975 года был одобрен сценарий «Сталкера». В начале сентября заключен договор и выплачен аванс. Съемки предполагалось начать 26 января 1977 года. А в конце декабря 1976-го ожидалась сдача спектакля по шекспировскому «Гамлету» на сцене Театра имени Ленинского комсомола.

М. Чугунова, комментируя проблемы, возникшие в связи с работой над «Сталкером», считает, что Андрей запустился тогда со сценарием, чужим для него. Все произошло как бы даже авральным образом. После партийного съезда, к которому режиссер обращался с жалобой, его вызвали в Госкино и сказали, что его сейчас же запускают с тем, что у него есть. У Тарковского были «Светлый ветер», который чиновники и на дух не принимали, и «Машина желаний» («Сталкер»). Ничего готового больше не было. Остановились на «Машине желаний». «Запустился поспешно, внезапно, без предварительной тщательной подготовки. К тому же в это время он был каждый день занят репетициями, к которым очень серьезно готовился, и сдачей “Гамлета”, на студию приезжал редко»[192]. Напомним, однако, что в это время готовился сценарий о Гофмане, на который был заключен договор с эстонцами.

Постановка «Гамлета» намечалась вначале в Пушкинском драмтеатре Ленинграда, куда предполагали устроить и Анатолия Солоницына. Вскоре, однако, выяснилось, что Шекспир в городе на Неве невозможен. Там возникло *«мощное сопротивление»* идее взять в театр Солоницына. Тарковский обратился с «Гамлетом» к Марку Захарову, который готов к постановке, хотя *«деньги в этом театре очень маленькие»* .

Работа над «Гофманианой» затормозилась из-за отсутствия *«конструктивной идеи»* . Ясны были две сюжетные линии: сам Гофман со своими болезнями, любовью, наконец, смертью и мир его фантазий. Но к середине сентября дело сдвинулось и пошло к завершению. Сценарий слушает жена. Ей — нравится. «Только кто будет ставить? Да и сможет ли кто-нибудь его поставить?»

Вопрос, подразумевающий недвусмысленный ответ: ставить нужно самому. В Таллине «Гофманиану» принимают без единой поправки. Правда, сценарий действительно некому ставить, кроме самого Тарковского. Возможно даже, совместно с ФРГ. Эстонцы питают надежду, что Тарковский станет художественным руководителем на «Таллинфильме». Не тут-то было: Госкино не приняло сценарий, считая, что автор «не справился с возложенной на него задачей».

Репетиции «Гамлета». Художником на спектакле будет вместо Николая Двигубского, замешкавшегося по каким-то своим делам, *«талантливейший и тончайший»* Тенгиз Мирзашвили из Тбилиси. Вместе с Мирзашвили режиссер находит приемлемый принцип сокращения шекспировского текста. Предстоит *«тяжелая и плохо оплачиваемая работа»* .

Работая над «Гамлетом», Тарковский собирается продолжить сотрудничество с театром, если спектакль будет успешным. «Макбет» Шекспира, «Поздняя любовь» А. Н. Островского — вот что, в частности, у него в планах. Но вопреки надеждам дела в театре не складываются. Сроки сдачи приближаются, времени для репетиций остается мало. К тому же не готовы ни костюмы, ни реквизит. Тарковскому кажется, что театру спектакль не нужен. Он чувствует глухую к себе враждебность. Может быть, его пригласили, чтобы он провалился? Марк Захаров уговаривает оставить «мрачные мысли». Однако это не так просто, и «мрачные мысли» в непростое время работы над «Сталкером» не оставляют его ни на день. Хотя и раньше ожидание подкопов, заговоров, умышленных препон всем его начинаниям делало существование режиссера просто-таки невыносимо напряженным. Тем не менее намерение продолжить тесное сотрудничество с театром оформляется в идею создать свой театр. Он даже пытается привлечь к осуществлению этой *«безумной идеи»* Е. Суркова. Именно у Сурковых дома он говорит о том, что ему наскучило снимать фильмы, что он хочет делать спектакли, *«жить и умирать с ними»* . Намечает Тарковский и состав «своей» труппы, в которой будут, конечно, Анатолий Солоницын, Александр Кайдановский, Николай Гринько, Маргарита Терехова…

Однако общее самочувствие — на грани срыва, умноженное невероятной мнительностью художника. А тут еще беспокоят боли в спине. Онемел большой палец правой ноги – ему кажется: от этих болей…

В октябре 1976-го показалось, что все вроде бы устанавливается. Заключен договор по Достоевскому. В «Искусстве кино» напечатана «Гофманиана». Запланированы съемки «Сталкера». Предполагается сдача «Гамлета».

Итальянский сценарист Тонино Гуэрра уверен в неизбежности съемок «Путешествия по Италии», тем более что сценарий почти готов.

Но в конце декабря после генеральной репетиции со зрителями Тарковский убеждается, что спектакль по Шекспиру хотя и интересен (таково общее мнение), но не готов, его нужно «дотягивать». Режиссер недоволен главным образом игрой актеров, среди которых, между прочим, не только Солоницын и Терехова, но и Чурикова в роли Офелии.

Так завершается 1976 год.

В последние два года Тарковский сравнительно много времени провел в своем деревенском убежище. 1975-й, например, там и начинается. Главным образом заботами, связанными с доводкой дома. Кажется, что он так никогда и не обретет статус законченного жилья. Здесь становятся ближе и дела семейные. Забота о сыне, например, нервность которого беспокоит Тарковского, как и усталость Анны Семеновны, естественная, впрочем. Но это эпизоды — наезды, когда вдруг замечается: сын растет, у него даже и веснушки появились, как когда-то у отца… Применяются воспитательные меры воздействия — пришлось отшлепать, поскольку *«ужасный шалун — просто стихийное бедствие»* . Супруга засеяла весь огород, работает без устали. И сам Андрей оставляет свои творческие заботы, возится в огороде, по дому. Ну не райская ли жизнь в духе любимого Торо?

Правда, возникают, кажется, неожиданные проблемы в отношениях с падчерицей. Во-первых, у нее нелады со здоровьем. Во-вторых, девушка проявляет понятную, но раздражающую возрастную самостоятельность. Грубит домашним, не помогает, хотя в доме ремонт. Поведение Ольги как-то неожиданно глубоко задевает отчима. Получается, деревня хороша, если не слишком глубоко погружаться в неизбежный быт. А он то и дело травмирует Андрея, несмотря на все восхищение покоем, какой, кажется, дарит ему Мясное, выключая его на время из «городских» тревог.

Что происходит в этот период, так сказать, в глубине натуры художника? Не покидает состояние тревоги, усиленное едва ли не постоянным недомоганием, творческими проблемами. С какой-то болезненной старательностью он регистрирует беспокоящие его сны, которые больше напоминают галлюцинации в духе Кастанеды. Кажется, что он уже потом, после факта самих видений, вглядывается в них, домысливая и преображая. Здесь он эстет. В его описаниях сновидения превращаются в сценарные «болванки», где чаще всего разыгрывается его собственная

кончина. Причем сновидца одолевает чувство острой жалости к себе, но как к чужому. Время исчезает вместе со страхом, и является ощущение бессмертия — то, к чему так влечется его душа… Некоторые из этих видений действительно проникают в его фильмы.

Сны, в которых так или иначе присутствует переживание смерти или близкое к нему, становятся все более частыми во время работы над «Сталкером». Тарковский в эти годы, особенно после инфаркта, как-то уж очень настойчиво пробивается в запредельный мир, как будто хочет отыскать *там* объяснения своей непрекращающейся тревоги *здесь* . Все в дело: и дзэн, и йога, и вегетарианство, и жадная тяга к экстрасенсам, и вообще любой контакте мистическим. Он знакомится с произведениями антропософа Рудольфа Штайнера, не забывает и литературу по индийской философии. Для Тарковского второй половины 1970-х в этих литературных интересах после глубокого увлечения Г. Гессе нет, пожалуй, ничего неожиданного. Кроме того, он продолжает отмечать и накапливать, иногда, может быть, присочиняя по своей склонности, события с привкусом мистики, свидетельства о существовании запредельного. Такова, например, история появления в небе над Мясным НЛО, наблюдаемого всем семейством, исключая, правда, самого хозяина.

1977 год оказался в жизни Тарковского временем *«катастрофических разрушений»* . Его «взнервленность» корректирует теперь в приумноженном выражении едва ли не каждый его творческий шаг. И он сам страдает от этого немало. Но как гармонизовать разорванное сознание, излечить йогой и медитацией, привести себя в доброжелательное сотрудничество с миром, если в тебе происходит непримиримая борьба не только с ним, но и с самим собой?

18 февраля прошел премьерный показ «Гамлета», и режиссеру подумалось, что *«спектакль может состояться»* . Но этого как раз и не случилось. После нескольких спектаклей Марк Захаров захотел ввести трех новых актеров вместо Чуриковой, Тереховой и Солоницына, а режиссер в ответ на это предпочел постановку снять.

Не ладилось и со «Сталкером». Тарковский собирается выгонять художника Александра Бойма — пьет. Рерберг – тоже. Гнев режиссера не знает границ. К концу года становится ясно, что «Сталкера» придется переснимать. Почти вся натура снятая под Таллином Георгием Рербергом, оказалась браком. Начало пересъемок с новым оператором Александром Княжинским намечается на май 1978 года. Годом же ранее, в самом начале проблем с фильмом, Мария Ивановна переносит инсульт. Сыну

кажется, что в этом его вина: результат разговора с сестрой об ее отношении к Ларисе. Всё вместе порождает новую волну рефлексий, желание уйти от всяческих контактов с «ошибочным» миром. В это время он все более склонен изменить жизнь, организовать ее по-новому. А для этого нужно почувствовать себя свободным и независимым. Нужно отбросить этот слишком ничтожный мир и жить ради другого. А как быть с обязанностями перед детьми, родителями, Ларисой? Это-то и есть главное препятствие!

В начале 1978 года Тарковские отправляются в Париж на премьеру «Зеркала», устроенную фирмой «Гомон». Премьера радует режиссера: большой успех, замечательная пресса. Но радости эти кратковременны. 8 апреля, вскоре после празднования очередного дня рождения, у Андрея случается инфаркт миокарда. И это накануне пересъемок «Сталкера»!

Случившееся для мистически настроенного Тарковского непререкаемый знак: надо круто менять жизнь. Размышления на эту тему подкрепляются усиленным чтением Гессе («Степной волк»). Не просто менять, а ломать жизнь надо! В происшедшем с ним Тарковский видит одновременно сигнал к преобразованиям и в сюжете «заколдованного» «Сталкера», который никак не станет на ноги. Андрей намеревается строго сосредоточиться, действовать по жесткому плану и в творчестве, и в жизни, чтобы уж наверняка прийти к цели.

А пока 46-летний режиссер уже более недели лежит пластом и получает сочувственные телеграммы из-за границы, попутно фиксируя свои размышления над катастрофой со «Сталкером», несомненно мистического свойства. «Как все это понять?» — спрашивает он себя, перебирая в памяти происшедшее: и бракованная пленка, не проверенная оператором; и отказ нового оператора Л. Калашникова сотрудничать; и скандальное расставание с художниками А. Боймом и Ш. Абдусаламовым; и, наконец, инфаркт. Ясное дело: *фильм двинулся не тем путем* . В самом начале июня Тарковский едет в санаторий — в «Подмосковье». После него – вторая киноэкспедиция в Эстонию на съемки «Сталкера», Его не покидает тревога по поводу мистически трудного пути картины. Он начинает панически бояться провала.

Очевидно, именно в это время происходит поворот в мировидении режиссера, подготовленный и самим складом его натуры, и характером предшествующих творческих и мировоззренческих поисков. Можно было бы сказать, что художник как раз тогда окончательно отсек себя от «ошибочного» мира, подчинившись голосу своего Предназначения. В конце

концов Тарковский «преодолевает» и сценарный материал, предложенный Стругацкими, и материал уже фактически снятого фильма, и сопротивление чиновников. Он все больше укрепляется в мысли, что отыскал правильное решение «Сталкера» как фильма о существовании Бога в человеке и гибели духовности по причине власти над человеком ложного знания.

К концу 1978 года со всей остротой и определенностью Тарковский не только чувствует, но и осознает, что приближается время *«трагических испытаний и несбывшихся надежд»* . В нем обнаруживается религиозный подъем до экзальтации, продиктованный в том числе и апокалипсическими страхами. Сейчас он живет исповедально-проповедническим возбуждением, сродни тому, какое все более и более будет нарастать в монологах Сталкера по мере его приближения к заветной Комнате.

На рубеже 1978—1979 годов оформляется очередной список ближайших проектов. Примечателен замысел документального фильма-размышления «Деревня», который Тарковский собирается снимать на 16-миллиметровую пленку и в жанре исповеди. События будут развертываться вокруг дома в Мясном. В основе — история *«облагораживания»* палисадника, становящегося в результате *«омерзительным»*. Персонажи: сам Андрей (в какой-то части его сыграет Кайдановский), Лариса. И ссоры в их доме. Этот сюжет, вероятно, автобиографически чрезвычайно важный для режиссера, проникнет в «Жертвоприношение», и нам еще придется к нему вернуться.

С самого начала 1979 года неотступно беспокоят долги. Ничего нового. Лариса Павловна склонна жить на широкую ногу. К материальным заботам прибавляются и мысли о том, какая судьба ждет «Сталкера» после ознакомления с ним начальства. Возможны поправки, которые оттянут, а то и вовсе отменят поездку в Италию для работы с Тонино над документальным «Путешествием по Италии». Режиссер привычно готовится к скандалу.

В конце января его прихватывает грипп, поднимается температура. А тут еще сон о чьей-то неожиданной смерти… И Андрей Тарковский начинает составлять черновик своего, вероятно первого, завещания. Несколькими днями спустя все это покажется ему «странной чепухой».

Но вот наконец сотрудничество с итальянцами становится реальностью. В апреле режиссер уже в Италии. Его сопровождает Тонино. Пресс-конференции, телевидение… Как это бывало и раньше, Италия радует Тарковского. В день его рождения Тонино

везет русского друга в провинцию. В Ассизи, где был похоронен Франциск Ассизский, режиссер любуется фресками Джотто. Состоятся встречи с Антониони, Франческо Рози, Феллини. В беседах с Тонино Гуэррой рождается замысел будущей «Ностальгии».

Режиссер вернется сюда уже в июле – на два месяца, для работы над «Путешествиями по Италии».

После итальянского вояжа – сдача «Сталкера». После итальянского вояжа — сдача «Сталкера». Прошла она сравнительно легко, правда, возникла «фестивальная» проблема: в Канны отправили не его фильм, а «Сибириаду» А. Кончаловского. Ф. Т. Ермаш отказал французам потому якобы, что картина настолько хороша, что он хочет выставить ее на Московском кинофестивале. Фильм, похоже, производит впечатление на коллег. С точки зрения самого режиссера, это пока лучшая его лента. Он чувствует себя в отечественном кинематографе едва ли не единственным, кто стремится поднять уровень ремесла, *«утерянный всеми»* .

Июль 1979-го. Тарковский вновь в Риме. Только здесь заметил, как устал после Москвы. И едва ли не на следующий день получает известие от жены: у Марии Ивановны плохие анализы…

19 июля начинаются путешествие по Италии и съемки, которые чередуются с морскими ваннами. Тарковский искренне сожалеет о том, что рядом нет Тяпуса (маленького Андрея) и Ларисы.

Продолжается работа над сценарием будущей «Ностальгии». Но пока нет ощущения основной идеи, хотя кажется, что она где-то рядом.

Андрею довелось побывать у Микеланджело Антониони. Дом живого классика итальянского кино показался ему несколько буржуазным. Но, пожалуй, именно в этой буржуазности режиссер и чувствовал себя вполне комфортно, продолжая сожалеть, что рядом нет сына и жены. Вилла Антониони располагалась над морем. Гранитные скалы. Пляж. Морская лазурь. Все это вызывало невольную зависть к итальянцу… Тарковский и сам бы не прочь приобрести такой «домишко», который обошелся Антониони почти в два миллиона долларов. Как бы там ни было, но, наверное, в эту поездку возникнет у него осознанное желание иметь свой дом именно в Италии.

Побывали они в Баньо Виньони. Здесь Тарковский найдет тот бассейн, который перекочует в «Ностальгию». Одновременно Андрей прикидывает: в километре от Баньо Виньони можно, видимо, купить недорогой дом, часа полтора от Рима на

машине…

Попутно Тарковский получает первые уроки «трансцендентальной медитации». Однако медитирование не спасает от недомоганий. Возвратившись в Рим после Флоренции, после посещения Уфицци с «Поклонением волхвов» Леонардо, режиссер свалился обессиленный.

За несколько дней до отбытия на родину состоялся показ «Путешествии» *«команде из РАИ»* . Все *«в диком восторге»* , называют фильм *«шедевром»* . И пресс-конференция *«прошла неплохо».* Тарковский удовлетворен: *«Так можно жить! Работая только в свое удовольствие»* .

После возвращения не прошло и месяца, как 5 октября скончалась Мария Ивановна. Похоронили ее 8 октябри на Востряковском кладбище.

Спустя пару дней после похорон его прорвало и он *«выдрал падчерицу»* ремнем — не выдержал хамства. Не гармонизуется семейно-бытовая жизнь! Затягивается и реконструкция деревенского дома. Вокзально-чемоданное существование. Отбыв

в деревню, Лариса сигналит о своей болезни, одновременно требуя денег. Подсчитывая приход и расход, мужу то и дело приходится удивляться: куда они, то есть деньги, исчезают? Среди этой бухгалтерии в дневнике встречаются просто пронзительные до трагизма, до отчаяния записи, уж никак прямо не связанные с происками начальства. Смертная тоска. И — страшно. Невыносимо жить.

Готовясь к новой поездке в Италию для работы над «Ностальгией», Тарковский планирует взять семью, что вызывает, конечно, сопротивление начальства. И опять на авансцену выступает Ф. Т. Ермаш. Филипп Тимофеевич против того, чтобы Андрюша ехал с родителями. Тарковский требует соблюдения своих прав, грозит жалобой в высшие инстанции. Но при этом совершенно не понимает, как вести себя с Ермашом. Неотступно об этом думает. Так заканчивается 1979 год, полный незавершенных планов, ни к чему не приведших мечтаний и намерений…

Гофман – Гамлет – Тарковский

Какие сны в том смертном сне приснятся,
Когда покров живого чувства снят?

«Гофманиана» — фактическое продолжение «Зеркала» своеобразная фантазия на ту же тему в материале биографии и творчества немецкого романтика.

Редкий отклик на сценарий в отечественном киноведении — комментарий историка искусств П. Д. Волковой[193]. Отмечена давняя тяга режиссера к Гофману. Как полагает искусствовед, сближает их склонность разворачивать сюжет произведения на границе сна и яви. Но, добавим, сюжету Гофмана скорее трое-, чем двоемирие, хотя герои его действительно балансируют на грани яви и сна.

Миры Гофмана — плод причудливой сказочной фантазии, которая более близка Гоголю, Булгакову, может быть, Феллини, чем Тарковскому. Так что в роли сказочника, подобно его герою, Тарковский вряд ли мог оказаться. Он куда более серьезен, чем реальный Эрнст Теодор Амадей Гофман. Серьезнее и упрямее сосредоточен на «личном Апокалипсисе», на проблеме личного «договора» с потусторонним. В то же время герой «Гофманианы» накрепко сращен со своим творцом. Он не столько, может быть, писатель, художник, композитор XVIII века, сколько воплощение видений самого автора, его двойник.

В толковании П. Волковой, Тарковский — обладатель «двойного зрения», дарованного ему Ангелом Смерти как одному из немногих избранных страдальцев, «приговоренных к муке Видеть и Свидетельствовать».

Речь идет, как мы понимаем, о даре проникновения за пределы земного существования. В мире Тарковского это, как правило, чревато жертвой. В «Гофманиане» горит «духовный» дом героя — театр. Но и бытовой его дом крайне зыбок. Образ супруги, занятой исключительно прозой повседневности, заботами о больном муже, снижен и отодвинут мистической фигурой то ли Музы художника, вроде булгаковской Маргариты, то ли Смерти, зовущей в «зазеркалье». Противостояние бытовой и надбытовой ипостасей женского образа перешло, вероятно, из «Зеркала», но спровоцировано реальной жизнью конечно.

«Двойное зрение» для обладателя им оборачивается и «зеркальной», катастрофической раздвоенностью, отделением духа от тела в земной жизни. «Кто я?» — то и дело вопрошает себя герой сценария. Для самого Тарковского вопрос внутреннего несовпадения с самим собой есть вопрос насущный в самой текущей повседневности. Он не в состоянии объединить в аналоге бытовую жизнь с творчеством, которое в конце концов становится

единственным актуальным для него жизненным пространством.

В сценарии Гофман утрачивает свое зеркальное отражение. И это пугает героя, поскольку «неотраженность — признак физической смерти» (Волкова). Фактически сценарий Тарковского превращается в исповедь не только героя, но и самого автора. Как и в «Зеркале», автор совершает, по сути, «обряд предсмертной исповеди», для чего ему нужно собрать всю свою жизнь воедино «перед переходом в иную реальность». В этой пограничной ситуации Тарковский, как верно отмечает Волкова, подменяет речь Гофмана собственным словом, пафос которого, добавим мы, близок к проповеди. И это происходит еще до того, как режиссер примется за своего «Сталкера», героем которого становится в конце концов страдалец веры, неудавшийся ее проповедник. Причем проповедник, уже в момент проповеди ясно чувствующий свое одиночество в мире из-за «непонимания тех, к кому слова обращены». П. Волкова видит корни этого одиночества и этого непонимания в том, это «Тарковский был одной из жертв последовательного духовного геноцида» на своей родине.

Полагаем, что одиночество Тарковского обеспечивалось, кроме того, и убежденной непримиримостью во взаимоотношениях с «ошибочным» миром, и осознанием своей «гамлетовской» миссии вправить вывихнутые суставы века. Одно из славных жанровых превращений в произведениях Тарковского — преображение интимнейшей исповеди в публицистику поучения. В этот момент реальность, породившая исповедь, перестает быть актуальной. Художник уклоняется от продуктивного диалога с миром как способа самопознания, возможно, потому что такой диалог не его «жанр». Похоже, что и Гофман, как и другие тексты, послужившие основанием для фильмов Тарковского, есть лишь повод воплотить автора в роли проповедника. А цементирующим средством авторского монолога становится проповеднический пафос, порожденный, кстати говоря, страхом небытия.

Комментарий к «Гофманиане», предложенный П. Волковой, яркий пример того, как охотно в постсоветский период исследователи творчества Тарковского относят режиссера к числу «немногих избранных страдальцев», которым дано проникнуть за грань наличной реальности к внеземным таинствам бытия (небытия или инобытия). Увлеченность этими идеями тем сильнее, чем безмолвнее была критика относительно кинематографа Тарковского в советское время. Действительно в каждом своем новом фильме режиссер с еще большим рвением, чем прежде, совершает попытку такого проникновения, что, собственно, и складывается в испытательно-посвятительный

сюжет его картин. Таков по своей композиции и сюжет «Гофманианы». Более того, «Гофманиана» и последовавший за ней спектакль по шекспировскому «Гамлету» выглядят после «Зеркала» и в пространстве работы над «Сталкером» своеобразным экспериментальным плацдармом для подготовки идеологии героя, сыгранного А. Кайдановским.

Где-то на страницах дневника Тарковский не то что произнес, а едва ли не прокричал: *«Не превращайте меня в святого!»* Независимо от того, насколько самому режиссеру хотелось быть сталкером, иными словами, посвященным в запредельное и проводником туда, он был накрепко привязан к текущим событиям повседневной жизни, страдательно проживая, кляня и отвергая ее «ошибочность» и тем не менее страшась покинуть «ошибочный» мир.

Что такое «Гофманиана»? Предсмертная исповедь героя, изнуренного физическими и нравственными муками. Некое посвящение в смерть, которую и герою, и автору очень хочется узреть в том, зазеркальном мире в облике Прекрасной Дамы, ради вечной любви к которой герой жертвует вовсе не Оперным театром как домом, а именно – Домом. Герои Тарковского нелегко совершают подвиг такой жертвы. Но гораздо труднее дается он самому художнику. И не в творчестве, а в реальности повседневного существования, если он там вообще возможен из-за сопротивляемости материала самой жизни, в которую впаян человек. Мы не уверены в том, что Тарковский был готов к такому самопреодолению и способен на него. Напротив, может быть, главный, подводный сюжет жизнетворчества Андрея Тарковского формируется под воздействием гамлетовской нерешительности, которая, на наш взгляд, продиктована не недоверием к словам Призрака, но обыкновенным страхом перед небытием. Страхом краткосрочности пребывания на земле близких и родных, то есть дома. «Я жизнь люблю и умереть боюсь», — заповедал отец. Сын ответил: «Жизнь не люблю, но умереть боюсь».

Гамлет — сквозной сюжет и жизни, и творчества Тарковского. Шекспировский образ не отступает, тревожит его и у порога небытия.

Принца Датского он хотел видеть именно в исполнении Солоницына. Роль же Гертруды должна была играть Маргарита Терехова, хотя претендовала на нее и Лариса Тарковская. Вопрос с приглашением Тереховой решался долго и сложно. К постановке режиссер приступил вплотную в конце декабря 1975 года.

Сразу же потребовалось разыскать все имеющиеся переводы шекспировской трагедии на русский язык. С их изучения началась работа над спектаклем. Тарковский был убежден, что «Шекспира

надо искать и открывать». Репетициям предшествовала длительная подготовка. С первой встречи Андрей попросил ассистента Владимира Седова[194], режиссера Малого театра, записывать все его соображения и их общие рассуждения и прикидки. По его словам, все это должно было понадобиться в процессе работы с актерами. Особенно на последнем этапе, когда можно будет проверить себя, сверяя результат с первоначальным замыслом. Из переводов Тарковский предпочел прозаический подстрочный перевод М. Морозова. В нем режиссер ощущал корни Шекспира, его первозданность. Он собирался сделать свою сценическую редакцию перевода Пастернака, выверяя его по Морозову.

«Гамлет намного опередил свое время, и, когда он понимает, что именно ему предстоит разрушить этот мир, он начинает мстить и тут становится таким, как все, и поэтому гибнет. Эта шекспировская идея не дает мне покоя. Вообще может ли человек судить другого человека, и может ли один проливать кровь другого? Я считаю, что человек не может, не имеет права судить другого. Общество — может! К сожалению, может! И тут ничего не поделаешь… В этом трагедия Гамлета. Гамлет после встречи с Призраком свою жизнь посвящает мести и от этого гибнет сам, он сам себя убивает, это самоубийство, он не выдержал крови, кровью невозможно установить добро… Гамлет, в моем пониманию, гибнет не тогда, когда он физически в конце умирает, а сразу после “мышеловки ”, как только он понимает, что уподобляется ничтожеству Клавдия» .

Как видим, главный вопрос Гамлета, с точки зрения режиссера, это и вопрос самого Тарковского: «Как быть с “ошибочным” миром, если ты решил, что именно тебе надлежит его исправить, поскольку именно ты постиг его “ошибочность”? Как быть, если этот мир есть одновременно и ты сам, и твой дом?»

Тарковский приходит к мысли воплотить на сцене кровное родство героев пьесы как родство по принадлежности к единой семье человечества. Режиссер признавался, что хочет сделать сцену в спектакле, состоящую из *«неуюта, неустроенности, холода того времени, а вдруг среди этого холода кто-то сидит в тепле, ему сейчас хорошо в своем доме, как мне бывает хорошо, когда я приезжаю к себе в деревню, растапливаю камин и сажусь перед ним… И мои все здесь рядом»* . Ну не рифма ли это к «Зеркалу», где тепло чужого дома выталкивает из себя мать и сына? В спектакле действительно появилась сцена в «тепле у камина» — отъезд Лаэрта (Николай Караченцов). После холодности королевской сиены и тревожного разговора Горацио с Гамлетом о

Призраке возникало тепло семейного очага Полония (Всеволод Ларионов), Офелии и Лаэрта. В комментарии Седова эта сцена самая радостная, самая счастливая в спектакле, когда семья еще есть, еще вместе все, когда ничто не может омрачить и тем более разрушить любовь, преданность и почтение, царившие в этом доме. Режиссер делал акцент на атмосфере устоявшейся домашности: крепкая семья, нет никаких предчувствий будущих бед. Они берегут друг друга и дорожат друг другом, а главное — они вместе! *«Это не ритуальный разговор брата с сестрой перед отъездом и не наставления отца сыну — это сцена, когда перед отъездом брата и сына им всем троим хочется еще и еще раз побыть вместе, подышать вместе»* .

Но устоявшаяся домашность в трагедии уже невозможна. Она катастрофически рушится. И один из ее главных самоубийственных разрушителей — принц. Но самоубийственно разрушительны, в трактовке Тарковского, и другие персонажи. В Гертруде, например, он разглядел, кажется, приметы близкого ему человека: *«В ней жутко сочетается огромное чувство любви к Клавдию и страх, коварство и почти детская невинность. Я знаю такую женщину. В конце Гертруда не выдерживает и убивает себя, она сознательно, повторяю, пьет отравленное вино, она реализуется в смерти, в самоубийстве»* .

Спектакль, как мы помним, недолго просуществовал на сцене. Часты были отрицательные отзывы о нем. Особенно много претензий предъявлялось исполнителю главной роли — Анатолию Солоницыну. В постановке не было актерской характерности, привычной громогласности. Получился «тихий» спектакль-размышление. А поэтому и Солоницын говорил тихо, словно даже небрежно, торопливо. По мнению некоторых, Шекспир вдруг становился похожим на Чехова. Особенную реакцию — от восторга до полного отрицания — вызвала последняя сцена. Вот как описывает этот «крайне полемический финал» по горячим следам критик А. Образцова: «Тревожный крик: “Смотрите!” — раздается вдруг, когда, казалось бы, все уже сыграно. Гамлет Солоницына поднимается, восстав из мертвых… Он свободен теперь от бремени давившего его сознания своей невольной причастности к миру порока и беззакония, что неизбежно в силу исторической ситуации, в которой он находился. Стремясь к нравственному улучшению общества, он более всего хотел поднять духовную ценность каждой личности и продолжает и теперь лелеять эту мечту, обращающуюся в явь. Торжествует ли идея всепрощения, когда, протягивая руку каждому из погибших, Гамлет Солоницына поднимает их и выстраивает перед зрителями? Театр пытается

продемонстрировать в финале идею сплотившего, наконец, всех действующих лиц порыва к нравственному совершенствованию»[195].

Но ведь это и есть потустороннее воссоединение Дома, порушенного собственными руками человека! Трудно переносимой мечтой и болью о таком воссоединении и живет каждодневно, как нам кажется, художник, не умея найти путей воссоединения в реальности, но безотчетно надеясь, что это удастся сделать воскреснув, по ту сторону реальности.

Возьмите в руки любой перевод «Гамлета» на русский язык, из него не исчезнет магистральная трагедийная коллизия Шекспира. В ее основе, по выражению Л. Е. Пинского, лежит крушение тысячелетнего средневекового (эпического) миропорядка, а вместе с ним и катастрофическое превращение формировавшегося в этот длительный период мировидения. Исторический катаклизм такого масштаба есть одновременно я крушение определенного типа семьи, дома, фундамент которого держится нравственным и физическим богатырством эпических фигур вроде отца Гамлета.

Становление нового миропорядка, на авансцену которого выступают фигуры вроде Клавдия или — того хуже — Озрика, происходит в этой трагедии, как, впрочем, и в других трагедиях Шекспира, через катастрофический распад семьи как распад связи времен. Гибнет *отец* героя, преданный *матерью* того же героя. *Первооснова* человеческой устойчивости в мире — *дом* — рушится на глазах. Причем это не просто дом, а дом королевский, в котором воплощается и фундаментальная крепость государства, нации. А за кадром остается убийство другого отца — бывшего властителя норвежцев, предка юного Фортинбраса, который явится во всеоружии своей мощи в конце трагедии. Погубителем же Фортинбраса-старшего — пусть и в честном поединке — стал Гамлет-старший. Разрушилась еще одна семейная связь. Так что и Фортинбрас-младший, как и принц Гамлет, вправе задуматься о мести. Другое дело, что глава королевской семьи Гамлет-отец коварно убит собственным братом, а его вдова, мать принца, становится женой убийцы.

Распад собственного дома застает принца, вернувшись из Виттенберга. И первый его монолог как раз об этом. Причем главной обвиняемой является мать. А за распадом собственной семьи Гамлет видит изъеденное пороками мироздание. Тарковского, судя по его заметкам, тема катастрофически распадающегося дома заинтересовала всерьез. Существенной в этом интересе стала глубоко интимная тоска по домашне-семейному теплу, уюту, взаимопониманию, которые Тарковский

собирался присвоить одному из самых, может быть, несимпатичных персонажей — царедворцу до мозга костей Полонию.

Этика предка требует мести. Не имея сил взвалить на свои плечи отцовскую ношу, Гамлет не тешит себя и иллюзией «связать» распавшееся время. Но и пренебречь переданной предком ролью не волен, сколько бы ни молил Отца пронести эту чашу мимо. В этом трагизм ситуации, подкрепленной безысходным ужасом перед личным небытием, что, собственно, и воплотилось в хрестоматийном монологе «Быть или не быть…».

Гамлет был одним из первых героев мировой литературы, поставившим вопрос небытия в границах жизни конкретной индивидуальности, частного человека.

Тарковский принял эту эстафету от Гамлета, чтобы метаться, как в зеркалах, на границе яви как сна и сна как яви, подобно его измученному больному Гофману. И живая суть его творчества — глубоко личная, интимная боль от ужаса катастрофы небытия и отчаянность надежды этот ужас победить.

«Стокер» и компания

> *…Какое-то катастрофическое, разрушение. И от степени его — предельно недвусмысленной — остается, все же, ощущение этапа, новой ступени, на которую следует подняться, – а это внушает надежду…*
>
> *А. Тарковский. Май. 1977*

«Пикник на обочине» задуман был Стругацкими в феврале 1970-го и закончен в ноябре 1971 года. «Сталкер» — слово, изобретенное авторами книги, но получившее широкое распространение благодаря фильму Тарковского. «Происходит оно от английского *to stalk* , что означает, в частности, “ подкрадываться”, “идти крадучись”, – пояснял Б. Стругацкий. – Между прочим, произносится это слово, как “стоок”, и правильнее было бы говорить не “сталкер”, а “стокер”…»[196]

Главное в повести – ее герой и то, что не с ним, а в нем происходит. А происходит превращение или, во всяком случае, он оказывается в преддверии неизбежного превращения. Далее жить так, как он жил, будет уже невозможно. Поэтому особое значение

приобретает весь ход жизни Рэдрика Шухарта до того момента, когда он окажется перед исполняющим желания Золотым Шаром. Здесь и прозвучат, может быть, предсмертные слова отчаянной молитвы: «Я животное, ты же видишь, я животное…»

Такой герой всегда был интересен авторам «Пикника». Их занимал феномен человека массы, не склонного к рефлексиям, не способного к духовным исканиям. Рэдрик формировался именно в такой среде. Внутренне неуравновешенный, склонный к стихийному бунту, он очень напоминал… героев В. Шукшина. Его рейды в Зону — не только способ заработать на жизнь, но и выплеск бунтарской натуры, инстинктивно не удовлетворенной своим существованием.

Сюжет о том, как из такого человеческого материала в страшных муках рождается духовное, и есть «Пикник на обочине».

Действие происходит в заштатном городке Хармонте, знаменитом только тем, что там побывали пришельцы из Космоса и оставили после себя таинственное пространство, где действуют законы, неведомые землянам. Возникла Зона, строжайшим образом охраняемая от проникновения. Проникновение же грозило самыми страшными и, главное, необъяснимыми последствиями. Так появилась запрещенная специальность — сталкеры. Это были отчаянные ребята, выносившие из Зоны все, что удавалось найти, и сбывавшие найденное за большие деньги. Шухарт — один из таких сталкеров. В начале повести ему 22 года. В конце — 31.

У Стругацких Зона, при всей увлекательной «научности» описания ее чудес, метафора внечеловеческой (может быть, и божественной) оценки реального нравственного итога, к которому пришло человечество на исходе XX века. Причем внеземные силы весьма суровы в этой оценке, о чем и говорит одна из самых пронзительных сцен повести.

Приятель Шухарта Ричард Нунан навещает сталкера. К моменту описываемой встречи в жилище сталкера, кроме красавицы жены Гуты и дочери-мутанта Мартышки, появился его покойный отец, «оживленный» Зоной. Так что в застолье участвует вся эта компания и перед стариком отцом тоже поставлен стакан «кровавой Мэри». Мартышка, стоявшая рядом с «воскресшим» дедом, вдруг совершенно детским движением прислонилась к покойнику и положила голову ему на плечо И Нунан подумал, глядя на эти два чудовищных порождения Зоны: «Господи, да что же еще? Что же еще нужно с нами сделать, чтобы нас, наконец, проняло? Неужели этого вот — мало?..»

«…И тут старик, словно кто-то спохватился и дернул за ниточки, одним движением вскинул бокал к открывшемуся рту.

— Ну, ребята, — сказал Рэдрик восхищенным голосом, — теперь у нас пойдет гулянка на славу!»

Мертвый предок (призрак отца), накачанный таинственной энергией Зоны, за домашним столом. Нет ли тут переклички с семейной темой «Гамлета»? Во всяком случае, в жизни Рэдрика Шухарта, сходного с шукшинскими бунтарями, дом — главная опора, поскольку кроме этого ничего не осталось.

Эта часть повести не заинтересовала Тарковского. Сценарий «Сталкера» был написан по четвертой главе. А в ней Рэд Шухарт отправляется в Зону — к Золотому Шару. Вместе с ним идет юный Артур, любимый и единственный сын коллеги Рэда. Юноша не знает, что Шухарт взял его, чтобы скормить в Зоне так называемой «мясорубке», а самому миновать опасное место. По пути к Золотому Шару Шухарт силится вспомнить что-то хорошее из своей жизни, но в сознании возникают «только рыла, рыла, рыла».

Но вот уже Артур, заливаясь счастливым смехом, движется к Золотому Шару. Движется, приплясывая, выделывая ногами замысловатые коленца. Рэдрик холодно смотрит ему вслед, хорошо зная, что сейчас произойдет. Вначале он не слушает, что выкрикивает эта «говорящая отмычка», а потом как будто что-то включается в нем: «Счастье для всех!.. Даром!.. Сколько угодно счастья!.. Все собирайтесь сюда!.. Хватит всем!.. Никто не уйдет обиженный… Даром!.. Счастье! Даром!..»

Артур гибнет. Теперь Шухарт может спокойно предъявить Шару желанное. Но он вдруг понимает, что не определит самое для него желанное.

«…И здесь они меня обвели, без языка оставили гады… Шпана. Как был шпаной, так шпаной и состарился… Вот этого не должно быть!.. Человек рожден, чтобы мыслить… Только ведь я в это не верю. И раньше не верил, и сейчас не верю, и для чего рожден человек – не знаю… Кормятся, кто во что горазд. Пусть мы все будем здоровы, а они пускай все подохнут. Кто это – мы? Кто – они? Ничего же не понять…»

Рэд уже и не пытается думать. Он только твердит про себя с отчаянием, как молитву: «Я животное, ты же видишь, я животное…»

И далее – монолог, завершающий повесть:

«…Я не умею думать, эти гады не дали мне научиться думать. Но если ты на самом деле такой… всемогущий, всесильный, всепонимающий… разберись! Загляни в мою душу, я

знаю – там есть все, что тебе надо. Должно быть. Душу-то ведь я никогда и никому не продавал! Она моя, человеческая! Вытяни из меня сам, чего же я хочу, — ведь не может же быть,

чтобы я хотел плохого!.. Будь оно всё проклято, ведь я ничего не могу придумать, кроме этих слов – СЧАСТЬЕ ДЛЯ ВСЕХ ДАРОМ, И ПУСТЬ НИКТО НЕ УЙДЕТ ОБИЖЕННЫЙ!»

Это буйное от невозможности самопреодоления косноязычие заставляет вспомнить героев отечественной литературы от чеховского Лопахина до Платонова и Шукшина. Прорыв к личностно выстраданному слову является у целого ряда низовых героев кинематографа середины 1970-х. Это касается не только героя Шукшина или героя «Романса о влюбленных», но и героев Глеба Панфилова, в том числе и его «Прошу слова» (1976), которое резко не понравилось А. Тарковскому. Эта тенденция в отечественном кинематографе, пожалуй, не была для него внятной. Во всяком случае, косноязычный герой «Пикника» не заинтересовал режиссера. Он не захотел иметь с ним дела.

Сценарий «Машина желаний» был опубликован в 1981 году[197]. Но не он был окончательным вариантом. В окончательном варианте сценария братья Стругацкие отводили себе роль уже не соавторов Тарковского, а подмастерий, исполнителей заказа.

Тем не менее интересно взглянуть на вехи пути превращения «бандита» в «апостола», совершенно чуждого прозе писателей.

В «Машине желаний» сюжет отчетливо сдвинут к притче. Здесь у персонажей нет имен: Писатель, Профессор, Проводник. Они движутся к заветному месту. Проводник еще абсолютный антипод того, что изображает А. Кайдановский в картине Тарковского. Он действительно бандит, гораздо более неприятный, нежели Рэд Шухарт.

Проводник страшно удивляется, когда узнает, что никто из его спутников не только не хочет испробовать машину желаний, но один из них (Профессор) вообще намерен ее уничтожить. Мало того, Писатель еще и растолковывает Проводнику, почему не следует обращаться к «золотой рыбке». Сам Писатель не хочет свою душевную «дрянь людям на голову выливать, а потом, как Дикобраз, в петлю лезть». Вспомним, что Дикобраз – это учитель Проводника, когда-то добравшийся до машины желаний с целью воскресить своего брата, которого взял с собой в Зону и где-то вместо себя подставил. Брата Дикобраз не воскресил, но страшно разбогател, после чего повесился. До Проводника благодаря усилиям Писателя постепенно стало доходить, что хотя он и идет за здоровьем для дочери, а получить может только то, что в нем засело как его природа. И вернется «либо калекой, тухлой гнидой», «ни на что не годной от срама, либо таким уж зверем», что и Дикобраз по сравнению с ним ангелом покажется.

«Гнилая интеллигенция» загоняет Проводника в

нравственный тупик, выводит его из равновесия духовной глухоты, душу, как он выражается, ему разъедает. Он вынужден с незнакомыми до этого вопросами обратиться внутрь себя, к своей сути. Проводник оказывается в ситуации, подобной той, в которой оказался к финалу повести его предшественник — Рэд Шухарт.

Итог посвятительно-испытательного пути, каким прошли герои «Машины желаний», — единение в любви и взаимопонимании. Это и есть осуществление того, что можно назвать счастьем для человечества. Сталкер хвалится жене своим приобретением: Писатель и Профессор теперь его друзья, больше пока ничего не получилось.

Итак, сталкер фильма — прямая противоположность и Шухарту, и герою «Машины желаний». Герой стал оформляться таким, каков он есть, после инфаркта и представившейся Тарковскому прямой опасности умереть, забыться сном.

Свои воспоминания о работе с Тарковским А. Стругацкий начинает с июля 1978 года, когда и произошло событие, по-разному освещаемое его свидетелями, но в результате которого режиссер решил делать не одно-, а двухсерийный фильм. Тарковский потребовал от фантастов в кратчайший срок предъявить новый, двухсерийный сценарий. И главное: сталкер должен быть другим. Каким именно. Андрей Арсеньевич не уточнил, но твердо заявил: «Чтобы этого вашего бандита в сценарии не было!» В результате была написана притча, где проводником становится «Апостол нового вероучения, своего рода идеолог»[198].

Реакция Тарковского на представленную работу: *«Первый раз в жизни у меня есть **мой** сценарий»* . Но это, как мы думаем, не был сценарий Стругацких.

К трансцендентному в картине Тарковский шел, может быть, неосознанно, но с момента знакомства с повестью. Иной путь был ему и неведом. В конце декабря 1974 года, напомним, он, «лавируя» среди замыслов, минует Достоевского, Толстого и упирается в Стругацких. Фильм по их повести кажется ему в это время наиболее для него *«гармонической формой»* . Непрерывное, подробное действие, уравненное вместе с тем с религиозным действом, *«чисто идеалистическое, то есть полутрансцендентальное, абсурдное, абсолютное»*. Схема существования человека, стремящегося действенно понять смысл жизни. И даже, поддавшись, может быть, вдохновению минуты, планирует себя на главную роль. Симптоматично и то, что размышления о «Пикнике» происходят в контексте нащупывания главной творческой цели режиссера, куда может быть отнесен

фильм о Мышкине-Христе, но и фильм о натуральном Иисусе, пути работы над которым намечает в это время Тарковский. Дело в том, что в этих замыслах маячит фигура, близкая Артуру из «Пикника», но приближающаяся скорее к Мышкину. У Тарковского даже возникает мысль сделать таким персонажем девушку…

А может быть, им руководили вполне меркантильные планы, как в случае с Кончаловским и его «Сибириадой» (1979), которую Андреи Сергеевич иногда трактовал как «пропуск за рубеж». Ведь после «Сталкера» маячил возможный отъезд в Италию, а сам сценарий в первоначальной заявке Стругацких казался чуть ли не боевиком с фантастическим уклоном, притом разоблачающим «звериный оскал» капитализма.

Мы уже цитировали М. Чугунову, убежденную, что вначале сценарий был чужд Тарковскому, отчего и переделывался потом «двенадцать или тринадцать» раз. И в самом первом варианте вообще писался для режиссера Георгия Калатозишвили, то есть «Сталкер» Тарковского, по мнению Чугуновой, «начался с заказного сценария».

Первоначально место съемок «Сталкера» было найдено в северном Таджикистане, в городе Исфара. Там нашлись заброшенные шахты, лунный пейзаж, как и просил режиссер, — «земля после атомного взрыва». Натуру предложил узбекский режиссер Али Хамраев, попутно устроивший вечно простуженному Андрею лечение и отдых в восточном вкусе. И натура, и восточные забавы вполне, кажется, удовлетворили столичного гостя. По фотоснимку тех мест, использованному в документальном фильме И. Майбороды «Рерберг и Тарковский: Обратная сторона Сталкера» (2009), чувствуются и загадочность, и напряженность предполагаемого киносюжета. А.Гордон вспоминал, что «уникальная природа» Исфары «абсолютно выражала первоначальные представления Тарковского о среде будущей картины».

Однако у оператора фильма Г. Рерберга сложилось впечатление, что эта натура не очень устраивала режиссера, как и сам сценарий, как и проза Стругацких.

«Правку» внесла стихия, в чем опять-таки можно видеть (и видят!) Высший Промысел. В Исфаре произошло землетрясение. Пришлось искать другое место для съемок. Хотя, полагал Рерберг, землетрясение не остановило бы режиссера, ему нужна была другая натура. Какая? Пробовали Азербайджан, Крым, Запорожье. Но режиссера, убежден Георгий Иванович, подсознательно тянуло в природу средней полосы. Нашли что-то в Таллине,

напоминающее любимые пейзажи, а плюс к ним и заброшенную электростанцию. Причесм нашли случайно. Тарковский в это время был худруком на эстонской картине «Гадание на ромашке», и ему предложили поискать натуру в Эстонии.

Г. Рерберг считал, что сценарий начал разрушаться еще на выборе натуры. И это вместе с другими обстоятельствами привело к провалу «первого» «Сталкера». Сам Тарковский «катастрофическое разрушение», как мы помним, видел в бракованной пленке из-за неправильной обработки негатива в мосфильмовской лаборатории и состояния оптики и аппаратуры, возлагая большую часть ответственности на Рерберга. При этом режиссер обвинил оператора в надругательстве над принципами творчества и таланта по причине пьянства, безбожия и вульгарности и не только отказался сотрудничать с ним, но заявил, что не подаст руки отступнику.

Рерберг называл следующие причины конфликта с режиссером: «старания» Ларисы Павловны в первую очередь; его собственную неудовлетворенность сценарием и затем — «злосчастный брак пленки». Были и другие «разные подводные течения», о которых он мог только догадываться…

Вместо Рерберга был приглашен Леонид Калашников, как казалось Андрею, добросовестный профессионал, потенциально способный сделать гораздо больше, чем Рерберг. Вместо удаленного художника Александра Бойма, с которым Тарковский, кстати говоря, и смотрел натуру в Исфаре, пригласили Шавката Абдусаламова. А сценаристам было дано задание переписать сценария, превращая Сталкера в *раба, верующего язычника Зоны* .

Все это происходило в конце лета – начале осени 1977 года. А еще раньше в июльской книжке журнала «Искусство кино» появилось интервью с Тарковским, где на подступах к «Сталкеру» корректировались некоторые взгляды режиссера на кинематограф. Из интервью ясно и то, что трактовка героя приобрела новые черты: «бандит» не появится на экране.

Сюжет произведения Тарковский хочет подчинить требованиям

единства времени, места и действия. Между монтажными склейками не будет временного разрыва. Следовательно, *«текучесть времени»* обнаружится внутри кадра, а монтажная склейка будет лишь означать продолжение действия и ничего более. Таким образом, должно сложиться впечатление, что фильм снят одним куском. Режиссер намерен убедить зрителя, что кино обладает бо́льшими возможностями, чем проза, как инструмент наблюдения за *«псевдообыденным течением»* жизни. В способности глубоко и непредвзято вглядеться в жизнь, полагает Тарковский,

и состоит *поэтическая* сущность кинематографа.

Формулируя то главное, на чем ему хочется сосредоточиться в фильме, режиссер говорит о *«теме достоинства человека и теме человека, страдающего от отсутствия собственного достоинства»* . Герои, совершив путешествие к месту, где исполняются сокровенные желания, должны подняться *«до сознания той мысли, что нравственность их, скорее всего, несовершенна»* .

Они *«не находят духовных сил, чтобы до конца поверить в самих себя»* . Пережить внутреннее преображение им, уже покинувшим Зону, помогает жена Сталкера. Она *«ставит героев фильма перед чем-то новым, необъяснимым и удивительным. Им трудно понять причины, по которым эта женщина, бесконечно много терпевшая от мужа, родившая от него больного ребенка, продолжает любить его с той же беззаветностью, с какой она полюбила его в дни своей юности. Ее любовь, ее преданность — это и есть то чудо, которое можно противопоставить неверию, опустошенности, цинизму, то есть всему тому, чем жили до сих пор герои фильма»* . Эта и есть та *«главная позитивная ценность»*, которой, по Тарковскому, жив человек. Постигнув ее, герои *«должны выйти из зоны похожие, как братья, друг на друга»*[199].

Примечательно, что в этом комментарии прослушивается тема трудного пути к семейному единению людей на основе пробуждающейся в них человечности. Тема эта навсегда угнездилась в подсознании художника. Не случайно режиссер, поясняя суть своего замысла, прибегает к параллели с абсолютно, кажется, иным по содержанию фильмом И. Бергмана «Шепоты и крик» (1972), который среди других картин показывал группе перед съемками «Сталкера». Фильм построен на взаимоотношениях трех сестер, ненавидящих друг друга, но перед лицом смерти одной из них почувствовавших вдруг *«человеческую тягу друг к другу»*.

В сентябре 1977-го на «Мосфильме» состоялось художественного совета. Показывали материал (2160 полезных метров из 2700). Членам худсовета был роздан для обсуждения новый, двухсерийный вариант сценария. Л. И. Нехорошев, в те времена главный редактор студии, обратился к худсовету с предложением отказаться от снятого материала, поскольку режиссер считает его браком и ничего не может взять в картину, но предлагает произведение, по сути дела новое. Если раньше это был «научно-фантастический сценарий», то теперь появилась нравственно-философская притча. Обратил внимание главный редактор и на изменения в трактовке Сталкера. Присутствующие на заседании должны были ответить на вопросы руководства

Госкино: продолжать или не продолжать работу над фильмом «Сталкер» и дает ли сценарий основание для продолжения работы? Сам Тарковский твердо заявил, что снимать будет, если расходы спишут и группа снова запустится. Если же запуск двухсерийного фильма отодвинется на два месяца, то он снимать отказывается, поскольку не может всю жизнь посвятить картине, которая является для него проходной. Любопытно, что позднее Тарковский называл «Сталкер» картиной, к которой шел всю жизнь, а снял за два года. Надо понимать, новый герой сделал фильм принципиальным для режиссера. А если так, то, выходит, скандал вокруг картины сыграл в его творчестве положительную роль?

Собравшиеся на заседании коллеги Андрея, свидетельствует Л. Нехорошев, «отнеслись к новому замыслу режиссера с уважением и, в большинстве своем, поддержали его». Съемки решено было продолжить, но одновременно провести окончательную работу над сценарием. Режиссер соглашался со всеми предложениями, лишь бы разрешили съемки уходящей натуры уже с третьим оператором — Александром Княжинским. Но на это разрешения не дали.

В результате «пропал еще один год».

В середине ноября 1977 года Тарковский с Нехорошевым были на приеме у Ф. Ермаша, где происходил «долгий и подспудно напряженный разговор». Как полагает Леонид Иванович, режиссер «нарывался сознательно». Он уже хотел, чтобы «картину закрыли, чтобы был международный скандал». Однако сценарий был утвержден.

Происходившее во время съемок «первого», «второго» и «третьего» «Сталкеров», сама история с пленкой, описанная по прошествии времени с разных точек зрения, иногда различающихся даже в передаче одного и того же человека, приобрели стический оттенок, в котором трудно отыскать неопровержимость документа. Так, например, Людмила Фейгинова рассказывает:

«У меня хранится материал первого варианта “Сталкера”, снятого изумительным оператором Г. Рербергом. Это гениальный материал и по режиссуре, и по операторскому мастерству. На съемках “Сталкера” произошла трагическая история. Весь отснятый материал картины оказался бракованным. Дело в том, что Комитет по делам кинематографии через соответствующий отдел приобрел за рубежом уцененную пленку “Кодак”. Пленку небольшими партиями распределили по съемочным группам. И все группы, обнаружив брак, пересняли без шума на другой пленке свой загубленный материал. “Сталкер” же был весь снят

на этой пленке. Брак обнаружился не сразу. Стали искать виноватых. Говорили, что Рерберг специально, по настоянию режиссера ставит фильтры, чтобы изображение имело "аквариумный" эффект. Тарковский чувствовал, что с пленкой творится что-то неладное. Он просил тщательно проверять в лаборатории каждую партию отснятого материала… Однако материал не браковали, съемка продолжалась, вся натурная часть картины была отснята. Соответственно были истрачены и деньги. В итоге брак пленки подтвердился… Съемку второго варианта Андрей воспринимал как трагедию…»[200]

Л. Фейгинова ничего не говорит о принципиально ином подходе к герою в новом «Сталкере», но, судя по ее комментарию, режиссер вынужденно, преодолевая внутреннее сопротивление, пришел к новому облику героя, ведь в «первом» «Сталкере» еще был «бандит». А на наш взгляд, новый Сталкер, каким его сыграл Кайдановский, как раз и был единственно возможным на ту пору для Тарковского героем.

Любопытно было бы, конечно, взглянуть на «материал первого варианта», о котором сообщает монтажер. Но в интервью Майе Туровской она сказала, что от первого варианта «сохранились только отдельные кадрики», вырезанные из каждого эпизода, которые монтажер впоследствии переслала режиссеру[201]. Из фильма же Майбороды мы узнаем, что сохраненный монтажером первый вариант сгорел вместе с ней во время пожара в ее квартире.

В конце концов ушел и Л. Калашников, получив вдогонку нелицеприятные о себе отзывы режиссера. Появился оператор Александр Княжинский, художником выступил «сам Андрей, от безысходности и оскорбленного самолюбия», как пишет А. Гордон. Но и работа А. Бойма и Ш. Абдусаламова в фильме осталась, как и два небольших, но выразительных фрагмента, снятых Рербергом.

Звукорежиссер фильма Владимир Шарун судьбу картины называет «странной», полагая, что режиссеру «не везло». По его словам, случай с пленкой сам Тарковский считал «происками врагов»[202]. Однако лихорадка на «Сталкере» это не только мутная история с пленкой. Послушаем, что рассказывает о своем коротком сотрудничестве с режиссером художник Шавкат Абдусаламов.

«…Когда Андрей расположится к человеку, он и любит, он и счастлив, он и беззащитен — вокруг друзья. И этим пользовались. Ему не везло на друзей. Думаю, в этом была отчасти и его вина. Да с ним и не искали дружбы, это было трудно, добивались знакомства… В его манере, в его способе жить, существовать в

миру всегда было что-то настораживающее…»[203] Свой уход с картины художник связывает главным образом с Ларисой Павловной, взаимопонимание с которой на «Сталкере» открыто отсутствовало. «Все теплое, домашнее было уже отработано. На холодном сквозняке Прибалтики в ней явственно стал проступать силуэт большой рыбы».

По вечерам Тарковский собирал основной состав группы на читку очередного варианта сценария. И здесь, рассказывает Абдусаламов, стала складываться какая-то тягучая атмосфера. Хотя Лариса участия в беседах не принимала, но строго курировала их. «Ее же “старатели” рассказывали, что с этих читок и началась Ларина атака. Так она вывела за круг Рерберга, оператора с режиссерским складом ума, с именем которого, по крайней мере, надо считаться. А это всегда хлопотно. Особенно если в тебя вместе с чаем вливают сироп гениальности. Мы с Калашниковым перестали ходить к Андрею. Его это мучило. Читать у нас он не хотел. Наконец мы собрались с духом и явились. Обсудив в очередной раз сценарий, Андрей встал и подошел ко мне, и тут меня дернуло сказать: “Дай мне на несколько дней сценарий, я перепишу его. Он у тебя не смотрибелен”… Лара ощетинилась. Она была в центре разорванного круга. До рывка остались считанные секунды. Мы с Калашниковым ретировались»[204]

Лариса Павловна считала, что Рерберг умышленно испортил ее пробы на роль жены Сталкера, отчего она, по наблюдении Сурковой, и подталкивала мужа к конфликту с оператором. Съемки превратились в череду ссор — не только с Рербергом, но и с другими. После сердечного приступа Андрей Арсеньевич старался вести здоровый образ жизни. Лариса же, замечает ее бывшая подруга, своего жизненного курса не меняла, из-за чего семейное существование приобретало угрожающе двуликий характер.

Съемочная площадка на «втором» «Сталкере» окончательно стана вотчиной Ларисы Павловны, подводит итог Суркова. Уже на «первом» «укоренялись только ее люди». Так, с киностудии «Арменфильм» был прислан в качестве практиканта и стажера, по воспоминаниям режиссера Евгения Цымбала[205], некто Араик Агаронян, окончивший курсы ассистентов режиссера. Он пользовался особым доверием Ларисы Павловны, будучи при ней кем-то вроде «поставщика двора», и выполнял, добавляет Цымбал, другие, не очень понятные функции. В результате его возвысили до второго режиссера. Но через несколько дней он был изгнан за профнепригодность[206]. После того как «Араик слетел», Лариса заняла его место. Получила постановочные. Фактически же ее

обязанности исполняли М. Чугунова и Е. Цымбал. Агаронян же был увековечен в титрах картины как режиссер-стажер. А в семейном кругу Тарковских Араик в 1980-е годы осел весьма прочно.

Присутствие в быту Ларисы Павловны и ее окружения, да и вообще на съемках картины, горячительных напитков отмечают самые разные люди. Однако на «Сталкере», особенно на «первом», пили, и довольно крепко, едва ли не все. В курьезных случаях, связанных с этим, просматривается вполне земной, отчасти карнавальный комментарий к серьезному библейскому настроению картины. Такого рода «случаи», по своему «смеховому» содержанию, близки стилевым принципам Стругацких, в том числе — и «Пикнику».

Сам же режиссер сохранял серьезность. Александр Гордон однажды побывал на съемках «Сталкера». В павильоне его встретила тишина. Слышны были лишь тихие голоса у кинокамеры – оператора со своими помощниками. У Маши Чугуновой, сопровождавшей его, Гордон спросил об актерах, которых нигде не видел. Чугунова ответила, что актеры уже около часа ждут репетиции. Гордон удивился: «Вот так сидят целый час, каждый в своем углу?» Чугунова ответила, что актеры привыкли – у Андрея Арсеньевича так заведено. Будут ждать, пока не подготовятся операторы.

Актерское долгое ожидание в задниках декорации, поясняет А. Гордон, было намеренным режиссерским методом Андрея. «… Зачем он часами держал в декорации, в тишине, в ожидании, в молчании, наконец?.. Думаю, что это помогало Кайдановскому найти верное состояние, пребывание в пространстве своей роли, когда роль от этого насыщалась смыслом. Жалкость и беззащитность, одиночество, которые испытывал актер, стали составными частями образа Сталкера…»[207]

Е. Цымбал несколько более прозаично толкует реакции Кайдановского на роль «язычника Зоны»: «…у Саши иногда были моменты, когда, возвращаясь со съемок, он просто дрожал от ярости. Он до каких-то физиологических реакций, чуть ли не до тошноты не хотел быть таким, каким его заставлял быть Тарковский. Кайдановскому очень не нравилось то, что Андрей заставлял его выворачивать из себя то, чего он категорически не хотел никому показывать. На съемке Саша все это послушно делал, но после съемки у него было состояние, которое я бы назвал компенсацией. Он страшно хотел быть таким, каким он был в жизни и каким хотел быть всегда. Цельным, твердым, жестким, реактивным. Иногда это вырывалось в какое-то экстремальное поведение…»[208]

Отметим попутно, что годом позднее «Сталкера» вышел фильм Али Хамраева «Телохранитель», поставленный на «Таджикфильме», в котором принимали участие многие из тех, кто был занят у Тарковского: Ш. Абдусаламов, Н. Гринько, А. Солоницын, А. Кайдановский. Это был среднеазиатский вестерн на историко-революционном материале, где Кайдановскому пришлось отчасти вернуться к первому «Сталкеру». Он сыграл роль отважного охотника-проводника Мусу, исполняя трюки, опасные для жизни. И так отвел душу за те «потери» в динамике, которые имел на «Сталкере».

Завершая разговор на эту больную тему, не можем не вспомнить печальные глаза Георгия Рерберга, таким он предстает незадолго до своей смерти в фильме Майбороды. Оператор признавался, что определяющее духовное влияние в жизни на него оказали два человека: дирижер Мравинский, работу которого ему довелось снимать, и Андрей Тарковский, в котором он видел близкого ему по духу режиссера-экспериментатора, способного творчески воспринимать чужие идеи и пускать их в дело. Но «Сталкер» он, похоже, считал творческим поражением Тарковского, как, впрочем, и своим тоже. И это удивительно: фильм, в основе которого лежала идея о путях к счастью всеобщего единения, оказался рингом всеобщего разлада. Почему? Неужто так разрушительно сильно было посягательство на собственническую власть Ларисы Павловны? А в какую сторону шел сам художник, что оставлял и что обретал в пространстве своей новой работы?

«Ну, вот мы и дома…»

Недавно я получил прекрасную квартиру, а жить там не могу. Там нет домовых, там ничего нет, там все мертво. Я чувствую, что моих усилий, моей жизни будет недостаточно, чтобы эти новенькие, чистенькие стены заселились какими-то душами…

Андрей Тарковский. 1981

Евгений Цымбал вспоминал, что перед началом съемок «Сталкера» к ним «приходили всякие маги, волхвы, экстрасенсы… Кто-то отрекомендовал себя как член-корреспондент

Международной академии психотронных наук и показывал фильм об экстрасенсах, телекинетиках…»[209]. Тарковский этим на ту пору очень увлекался. В марте 1979 гола он познакомился с одним из самых знаменитых советских экстрасенсов Владимиром Сафоновым, который не только ставил диагнозы всему семейству режиссера, включая пса, но и консультировал на «Сталкере». Рерберг считал уход в парапсихологию «делом дохлым», «от лукавого». Однако же в результате в конце фильма возник телекинетический этюд с Мартышкой…

Резкий крен в сторону мистики и медитативного миросозерцания с трудом был воспринят и искренними поклонниками кинематографа Тарковского. Так. М. Туровская, увидевшая в «Сталкере» начало периода «минимализации» в творчестве режиссера, писала: «Мир “Сталкера" в своей обыденности, скудости, выморочности приведен к той степени единства и напряженности, когда он почти перестает быть “внешним” миром и предстает как пейзаж души после исповеди… “Сталкер” выглядит гораздо целостнее, более сжато и едино, чем было “Зеркало”. Но в чем-то он кажется и беднее прежних картин Тарковского. В нем не ощущается того трепета, той вибрации жизни, рвущейся наружу, той бытийственности, которая всегда составляла неоспоримую прелесть лент режиссера, их завораживающую оптическую силу… Он более “теоретичен”, что ли, но, может быть, поэтому кажется при своей значительности более усталым или кризисным, где художник набирает дыхание для будущего…»[210]

Николай Болдырев, напротив, ощущает в картине присутствие «неслышимой музыки и невидимого свеченья этического эроса». Для Сталкера, заключает культуролог, Зона — местность его любви; здесь он — на воле, не в тюрьме, которой для него является пространство вне Зоны — профанная пустыня, где командуют самоуверенные модные писатели и не видящие далее своих очков ученые.

Для нас же существенно, что Сталкер в «эротической тяге» к Зоне, к ее природному лону *мечтает разделить эту любовь* с теми, кого ведет в Зону. Его спутники скорее неудачники, чем «командиры» в «профанной пустыне», поэтому он и жаждет передать им чувство спасительной причастности сакральному пространству. Его первые слова в Зоне: «Ну, вот мы и дома!» У него есть *частный дом* — с мучительно верной женой и больной дочерью. А Зона — *дом общий* («наш»!).

Сталкер счастлив, всякий раз заново обретая Зону. Но он хочет достичь высшего блаженства — сделать счастливыми и других. Не откликается ли здесь молитвенный зов из «Пикника»

Стругацких о «счастье для всех»? Апостольская миссия героя — причастить мир евангелию Зоны, вере в возможность жить общим домом. Учение, пропагандистом которого выступает герой, есть учение самого Тарковского, накрепко связанное с его творчеством, растущим, по убеждению художника, из одного корня с религией.

С нашей точки зрения, «Сталкер», несмотря на его отвлеченность от конкретики текущей жизни, что вообще присуще позднему творчеству режиссера, гораздо более откровенное обнажение духовной биографии автора, чем «Зеркало». В некоторых «болевых точках» картины, о которых будет речь впереди, нравственные муки, отчаяние Тарковского раскрываются с простодушием и полнотой, вызывающими чувство искреннего сострадания.

Зона «Сталкера» – сакральное пространство. А сам сюжет напоминает ритуал. Поднимаясь к религиозным высотам, Тарковский, по убеждению его почитателей, «ждал, и вправе был ждать» от ближайших своих сподвижников на съемках картины аналогичной реакции. Не дождавшись, он вправе же был отречься от них.

Может быть, и так. Но есть сомнение, порожденное самой спецификой киноискусства, тесно связанного с производством, вообще с коллективным служением этому делу. Ничего похожего не может происходить в условиях творчества иконописца или древнего писателя с их принципиальной закрытостью, отшельническим характером, даже анонимностью. Иконописец не настаивал на своем авторстве, был равнодушен к славе мирской.

У Тарковского были совсем иные контакты с внешним миром, с его коллегами по кинематографическому цеху как в стране, так и за рубежом, с публикой, с кинематографическим начальством, в конце концов. Как было примирить духовное монашество средневекового мастера, вызывающее симпатии у Тарковского, и вполне «земные», иногда скандально-саморазрушительные реакции режиссера на окружающий мир? Эта проблема мучительно переживалась художником, тоскующим по всеобщему духовному братству. В общении с аудиторией Тарковский и сам иногда весьма скромно оценивал свой статус художника. Так было летом 1979 года в Томске, куда его пригласил тогдашний директор городского Дворца зрелищ и спорта Моисей Мучник. В ходе одной из встреч со зрителями режиссер, в частности, сказал: «Говорят о какой-то моей оригинальности. Что сказать по этому поводу? Я живу среди миллиардов мне подобных, и в этих условиях претендовать на оригинальность было бы в высшей степени смешно. Все, о чем я говорю, не могло не приходить в

голову другим. Никакой я не демиург, не Творец, который хватает с неба звезды, чтобы освещать ими вечность…»[211]

Окидывая взглядом события жизни режиссера после «Зеркала» и перед следующим фильмом, мы находим в «Сталкере» квинтэссенцию мыслей и чувств этого времени, слышим и жалобу, и мольбу, и проповедь о спасении души перед грядущей тьмою. Спасают природа, родина, дом. «Сталкер» — притча на эту тему. По своему внутреннему заданию он и не может быть ничем иным в жанровом смысле.

Кино Тарковского все более тяготеет к жесткой притчевой целенаправленности сюжета. В «Сталкере» притча недвусмысленна: аскетизм («минимализм») изобразительной формы мистическая атмосфера, обращение к библейским мотивам принципы иконописи в организации изобразительно-выразительного пространства экрана. Главное же — духовно-нравственная задача картины: поиски дома как духовного оберега-спасения перед лицом разразившейся мировой, но прежде всего личной духовной катастрофы.

Напомним, кстати, что с конца 1970-х и в течение первой половины 1980-х годов отечественные литература и кинематограф все чаше обращаются к эсхатологическим мотивам и темам. Так что «Сталкер» не был в этом смысле одиноким.

Пространство вне Зоны — мир в преддверии конца времен. Особенно насыщена этими мотивами речь Писателя. И он, и Профессор — люди, разуверившиеся в Мире и Человеке. Утрата веры и толкает их в опасное странствие, от которого они между тем ждут разных результатов.

Профессор, например, намеревается взорвать Комнату и так предотвратить угрозу для человечества, которую она в себе может заключать. Точнее, даже и не она, а само человечество, зараженное болезнью Дикобраза. Надежды и чаяния Писателя смутны. Ясно одно: он на краю духовной гибели. От Комнаты он и ожидает, может быть, духовного возрождения — в любой форме.

И зритель с самого начала находится в состоянии ожидания. Главное здесь не то, в результате чего явилась Зона, а то, что она «чудо из чудес». В чем заключаются чудесные свойства Зоны, зритель узнает позднее. Но никогда не станет свидетелем *материализации* чудесного.

Точка отсчета пути — жилище Сталкера. Оно образ предельной нищеты и неустроенности, которую можно воспринимать, конечно, и в библейском духе. Это жилище человека, отвергающего сам дом как благоустроенное место проживания семьи. Перед зрителем образ бездомья. Убежище,

порожденное катастрофой, которую переживает та «маленькая страна», куда прибыли пришельцы или что-то (или кто-то) еще. Но в жилище этом, заметим, есть и отзвуки нашего, далеко еще не забытого коммунального бытия, хорошо знакомого режиссеру.

В фильме отсутствуют отец и мать героя. Он сам отец. И кажется, этот груз ему не по плечу. Забота об *этом* доме лежит целиком на его жене (Алиса Фрейндлих). Женщина — одна из самых «болевых точек» картины. Она не отпускает мужа в Зону. Любой такой уход чреват невосполнимой утратой для дома. Едва Сталкер переступает порог, жена падает на пол в истерических конвульсиях, заставляя вспомнить муки героини «Соляриса». И там и здесь конвульсии похожи и на предродовые схватки — в образном, притчево-символическом смысле. Жена Сталкера всякий раз как бы рожает для нового страшного (страстного?) пути своего мужчину — и супруга, и дитя одновременно. В этой женской фигуре фильма сливаются и образ жены, и образ матери, и образ природы, изувеченной поступью цивилизации.

Сам режиссер находил в своей героине *«инстинктивное материнское чувство»*, некую *«крестьянскую интеллигентность, идущую как бы от земли»*, которую, может быть, искал и в Ларисе Павловне.

Со времен «первого» «Сталкера» его героиня оставалась неизменной, хотя преобразился герой. Поясняя одной из первых претенденток на роль Марине Нееловой суть образа, он говорил, что роль эта разоблачает все претензии мужчин-странников к жизни, обнажая их суету. Ничто не имеет ценности, кроме жизни изо дня вдень, жизни как таковой. Когда мы слышим это, то невольно вспоминаем героиню «Романса о влюбленных», сыгранную Ириной Купченко, с ее философией «простой жизни», в которой заключен гораздо больший героизм, чем, скажем, в смерти «за идею». Мужчины в «Сталкере» — заблудшие дети, заслуживающие любовного утешения по возвращении из бесплодных странствий. И в этом, по Тарковскому, главный секрет жизни, которым владеет героиня и который пока недоступен героям.

Что услышим от Сталкера, покидающего дом, в ответ на женины упреки? Странническое: мир — тюрьма. И отцовское: «Не кричи, а то Мартышку разбудишь…» А это означает, во-первых, что не тюрьма — то место, куда он направляется, то есть Зона. И во-вторых, девочку свою он любит. Значит, и это его дом? К тому же уже обжитой дочерью, которая и появилась как раз при содействии «не-тюрьмы».

Жилите Сталкера — жилище притчи, низведенной прозаическими деталями до быта и так уничтожившей быт,

которого не знает и не хочет знать герой. Жилище это как на вулкане Цивилизации. Рядом железнодорожная ветка. Проходит поезд, и все оно содрогается. Предметы на ночном столике передвигаются без помощи телекинеза.

Выйдем за пределы картины — в кинематографический контекст тех лет. Одновременно со «Сталкером» на экранах появилась «Сибириада» А. Кончаловского. Мы склонны думать, что и эти фильмы, как «Зеркало» и «Романс», гораздо ближе друг к другу, чем об этом принято говорить. Их близость – свидетельство единства кинопроцесса, обеспеченного противоречивым единством мировидения, взращенного в одних социально-психологических условиях, в одной культурной ситуации.

Материал «Сибириады» – отечественная история первой половины XX века, ограниченная 1964 годом. Фильм многолюден, подобно «Андрею Рублеву». Причем Кончаловского продолжает занимать как раз низовой человек. Но вот пролог «Сибириады» (он же — и финал) в чем-то почти цитатно совпадает с начальными кадрами «Сталкера». Взрыв на буровой Вырвавшееся на свободу подземное адское пламя. Пошл нефть. Внутренность избы в расположенной неподалеку деревеньке Елань. За столом старик. *На столе дрожит стакан на блюдце, ползет к краю стола*. Старик подымается и оглядывает всех своих родных и близких, представленных на снимках на стене. Будто прощается с ними. Мощный рев вертолета. Старик подымает глаза к потолку как в молитве. И снова снимки.

Патриархальный мир деревни всколыхнула глубинная дрожь Природы, потревоженной подрастающей цивилизацией Страны Советов. Похоже, и Кончаловский движется в русле исконной коллизии Тарковского «природа — социум, цивилизация», трансформировавшейся и в метафорическом ряду «Сталкера». И стакан, который дрожит на ночном столике перед кроватью «святого семейства» Проводника, напоминает о том же, о чем и дрожащий стакан у Кончаловского.

Есть в «Сибириаде» и своя Зона — Чертова Грива, тайник Природы, сулящий то ли несметные богатства, то ли погибель. Сюда неудержимо стремится человек на свое несчастье. Социальное лицо *этого* человека вполне определенно в сравнении с притчевыми характеристиками героев Тарковского. У Кончаловского это — советский человек, разрушающийся в своих общественно-государственных и мировоззренческих основах. В «Сибириаде» поставлена проблема распада *национального* дома в условиях социализма. Здесь точки соприкосновения с Тарковским, где катастрофа *частного* дома рассматривается (в

«Сталкере» и последующих фильмах) как следствие апокалипсических превращений мироздания.

…Сталкер покидает дом. Грядет переправа в Зону испытаний. Кафе, где встречаются все трое. У его дверей — статная красавица в дорогих одеждах, которую решил прихватить с собой Писатель. После того как Сталкер посылает даму в мехах по-матери, она со словами «кретин!» отъезжает на своей шикарной машине, увозя на крыше шляпу Писателя. И в Зону он отправляется без этой части туалета. Но если мы попробуем, напрягши воображение, костюм Писателя все-таки восполнить, то увидим, что он сильно напоминает тот, в котором актер А. Солоницын играл сурового чекиста в фильме Н. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974).

Ироничный комментарий к фигуре Писателя подкрепляется тем, что он спотыкается и едва не падает, открывая дверь в кафе. В то же время мы помним, что такое (случайное) падение да границе нового пространства, нового состояния присуще тем героям Тарковского (Алексею из «Зеркала», Крису из «Соляриса» и в детстве, и уже на станции), которые особенно близки автору.

Писатель — самая объемная фигура в картине, может быть потому, что более всех несчастен и более всех мучается, прикрываясь иронией циника. Он все время на границе, больше других подвержен опасности, но и более всех предрасположен выжить. Наконец, мы полагаем, что именно Писатель ближе всего к бытовому, повседневному состоянию самого Тарковского. Сталкер — надбытовое состояние художника, в каком бы ему хотелось пребывать всегда. Писатель — в каком автор натурально пребывает. Эти две фигуры соединяются в Проводнике, вернувшемся домой. Отметим также, что и Писатель, и Профессор — принципиально бездомные люди.

Проезд на дрезине в Зону — переправа в мир иной, не столько в пространстве, сколько в каком-то особом мистическом времени, что подчеркнуто звукорядом, созданным Э. Артемьевым. Проезд снят одним куском. Но крупные планы персонажей как бы отделены друг от друга. Ничто не мешает зрителю близко разглядывать каждого из них. Но со спины, поскольку персонажи и от зрителя отъединены, не устанавливают с ним контакта. Выразительный образ одиночества как невозможности взаимодействия. Здесь нет пространственного решения. Здесь всем (и зрителю) дано время, чтобы, по выражению Шекспира, повернуть глаза в собственную душу.

Зона встречает неброским колоритом природы средней полосы России. Монохромность исчезает. Вставая с дрезины первым, Сталкер произносит: «Ну, вот мы и дома». Проводник

семейно объединяет до сих пор разъединенных своих спутников, хотя они еще и не готовы к этому. Но для него они уже семья, поскольку это «одомнение» неизбежно обеспечивается Зоной. Прежде чем Сталкер, уединившись, молитвенно падет перед Зоной на колени, вжимаясь в ее природное лоно, зритель получит о нем дополнительную информацию. Во-первых, появится «внесценичный», но важный дня понимания происходящего персонаж — Дикобраз. Учитель Сталкера «глаза открыл» Проводнику. Его так и называли: Учитель. Но потом что-то в этом человеке сломалось и он был наказан. Зрителю не сообщается, чему именно научил Сталкера Дикобраз, на что глаза открыл. Но, судя по тому, как ведет себя в Зоне Проводник, обожествляя ее, – так именно этому. Однако сам пал жертвой! Принял, можно сказать, Иудину казнь – повесился. Во-вторых, зритель узнает, что где-то в Зоне исполняются все желания, отчего ее и стали охранять: мало ли какие желания могут у людей возникнуть.

Если Зона и дом, то прежде всего как природное убежище, отринувшее или поглотившее технологические костыли человечества. Пришествие Природы в образе Зоны одновременно и наказание, и подарок людям. Природа здесь (а Зона на экране — именно пейзаж, из которого устрашающе проступают останки цивилизации) ждет от человека не агрессивного на нее посягательства, а созерцательного погружения, осторожного и внимательного постижения-понимания. В ином случае она грозит жесткой ответной реакцией — вот ее совершенно непредугадываемая ловушка.

Об этом и предупреждает своих спутников Сталкер, когда Писатель своевольно решает, что и как ему делать. Звучит первый концептуально выверенный монолог героя, свидетельствующий о том, что для Тарковского слово в фильме имеет принципиальное значение как выражение авторской позиции, пояснительная «текстовка» к изображению. В этом смысле его «Сталкер» и те картины, которые за ним последуют, сугубо учительны, как и подобает притче. Кинематограф Тарковского в высшей степени литературен, если понимать литературу как воплощение опыта *письменной* культуры.

Итак, Зона — мир *первобытной природы*, внедренный автором вовнутрь дошедшей до края саморазрушительной цивилизации. Поэтому она принимает в первую очередь того, кто реально ощутил угрозу, нависшую над слепым человечеством. Первобытно-природный мир предъявлен человеку в поучение, как нужно себя «вести» в диалоге с тем, что не есть человек, но что его, человека, на свет произвело. Это чисто экологическая проблематика, если действительно понимать природу как ЭЙКОС,

то есть как ДОМ человечества, в прямом смысле этого слова. Из этой идеи и исходит Сталкер как апостол («раб», «язычник») Зоны. Такова его эксклюзивная религия, не связанная ни с каким из существующих вероисповеданий, а выношенная самим Тарковским в его уникальном (как, впрочем, и у каждого человека) жизненном опыте

Звучит следующий, внутренний монолог Сталкера. Он часто цитируется толкователями творчества режиссера как сгусток философии картины: «…слабость велика, а сила ничтожна. Когда человек родится, он слаб и гибок, когда умирает, он крепок и черств…» Монолог собран из евангельских поучений и поучений китайских мудрецов, а поэтому его невозможно привязать ни к одному, ни к другому источнику. Оригинальность Тарковского состоит не в изобильном цитировании источников, с удовольствием узнаваемых образованной публикой. А в том, что он из самой завораживающей его реальности, чаще всего из природы или из предмета, испытавшего на себе «давление времени», в состоянии «вывести» ту самую «душевную энергию», которая его как художника наполняет в процессе длительного послушного наблюдения и природы, и предмета. И здесь он ведет себя подобно первобытному нашему предку, каждое мгновение ощущающему и переживающему окружающий природно-предметный мир как исток. Поверить надо в азбучное: природный мир есть тотем человека, лоно, его выносившее. Катастрофа — в утрате этой первозданной веры.

Эту веру апостол (или язычник?) Зоны пытается сознательно или безотчетно пробудить в тех, кто плутает рядом с ним в ее лабиринтах. Ничего другого эти странствия и не сулят, но в такой вере Тарковский видит преодоление катастрофизма наличного человеческого существования.

«Личный Апокалипсис» человек (Сталкер) всегда несет в себе. Эсхатологические образы, возникающие на экране во время привала странников, — видения Сталкера. Их пробудил голос Жены, а может быть, одновременно и голос Зоны (Природы). Они сливаются в картине. Голос цитирует Откровение, а именно: его шестую главу, где говорится о снятии ангелом семи печатей. В этом голосе, внятном, пожалуй, только Сталкеру, услышим снижающие его библейскую серьезность нотки: женский смешок. Вроде бы все это и не на самом деле, а так — попугать малость. Не Жена ли это выходит навстречу и на помощь своему супругу? Ведь это ее голос скатывается к легкому смешку, цитируя Библию.

Чаемое единение, хотя и краткое, наступит. После «мясорубки». Первым в нее двинется Писатель. После чего

произнесет свой самый искренний, отчасти истеричный монолог-исповедь, обращенный скорее к зрителю, чем к попутчикам.

«…Что толку от ваших знаний? Чья совесть от них заболит? Моя? У меня нет совести, у меня есть только нервы. Обругает какая-нибудь сволочь — рана. Другая похвалит — еще рана. Душу вложишь, сердце свое вложишь — сожрут и душу, и сердце. Мерзость вынешь из души — жрут мерзость… Какой из меня к черту писатель, если я ненавижу писать. Если для меня это мука, постыдное, болезненное занятие, что-то вроде выдавливания геморроя… Ведь я раньше думал, что кто-то от моих книг становится лучше. Да не нужен я никому! Я сдохну, а через два дня меня забудут и начнут жрать кого-нибудь другого… Ведь я думал переделать их, а переделали-то меня, по своему образу и подобию…»

Монолог Писателя есть шаг навстречу Сталкеру, сближение этих на первый взгляд далеких друг от друга фигур. «Ведь я думал переделать их…» – то, чему посвятил себя Сталкер, сопровождая «несчастных» в Зону. Все три странника родственны по внутренней задаче, которая их так или иначе толкает к поиску. Вот и Профессор желает по-своему облагодетельствовать человечество, избавив его от возможной катастрофы, если в Комнату войдет, допустим, потенциальный фюрер со своими потаенными желаниями.

И в Профессоре, и в Писателе, несмотря на их сомнения живет тяга к преодолению человеческого (собственного) несовершенства, которое так их мучит. На эту тему и разворачивается пространный диалог у порога Комнаты, когда Сталкер, наконец, вслед за Писателем исповедуется перед попутчиками. А суть исповеди в том, что Проводник *готов плакать от счастья, что может помочь таким же несчастным, как и он, сопровождая их в Зону* . Здесь новая «болевая точка» фильма.

Диалог этот как бы подводит черту под длящейся до сих пор борьбой веры, любви, человеческого единения с безверием, сомнением и сиротством. Писатель уже сочувственно пытается отрезвить Сталкера от его «юродивой» веры, убеждая ученика Дикобраза в том, что его учитель повесился потому, что понял: Дикобразу — Дикобразово. Да и Комната, может быть, чистый блеф, а деяния Сталкера — самообман юродивого. Но происходящее далее опровергает Писателя. Сокровенное каждого из них проявляется в том, что они усаживаются рядом в позах, отдаленно напоминающих фигуры «Троицы», и Писатель обнимает Сталкера, как бы желая успокоить его и обнадежить. Получается, что смысл всего проделанного ими пути в этом

финальном родственном единении как отклике на их душевную тоску по братству. Как бы там ни было, но перед Комнатой (Богом?) они выдадут сокровенное и обретут *счастье недолгого единения* . Иначе чем объяснить явление солнца и дождя в Комнате? Это и есть результат пути.

Знаменательно, что последние реплики здесь принадлежат Сталкеру — они подводят черту под *его сокровенным* , прозвучавшим ранее.

« – А что? Бросить все, взять жену. Мартышку и перебраться сюда… Никого здесь нет, никто их не обидит…»

И в комнате идет летний, короткий, но живительный Что же, не прошло лето?..

Прошло.

Все это — лишь мистическое оправдание утопической (в земном восприятии) неизбежности человеко-природного единства в вере и любви. Но есть и фактический аргумент в пользу так страстно ожидаемых чудес Зоны. Этот «аргумент» – жена и дочь Сталкера, являющиеся к месту старта и финиша странников. Профессор и Писатель, расставаясь с Проводником, видят семейное целое, к которому естественно примыкает и еще одно живое существо — пес из Зоны. Они видят Сталкера, несущего на плечах обезноженную девочку, свою дочь, как если бы улитка несла на себе свой дом. Мартышка и есть венец его земного бытия, осуществление его сокровенного.

Завершающая часть фильма — *возвращение домой и превращение дома*. Вспомним, что открывается нам в заключительных эпизодах. Женская рука ставит на пол миску молока, которое, по принятому в фильмах Тарковского обычаю, проливается — млеко жизни с избытком. Собака, прибывшая из Зоны, лакает его, как бы причащаясь новому жилищу. Похоже, Проводник перетаскивает общий дом Зоны в свое частное жилище. Сталкер ложится на пол рядом с лакающей собакой. И это тоже выглядит причащением дому после странствий.

И вот он начнет жаловаться, выплескивать все свои сомнения жене, чего бы никогда не случилось в Зоне. На наш взгляд, это наиболее существенный момент для понимания и фильма, и состояния его создателя во внефильмовом существовании. И это еще одна «болевая точка».

— Если бы вы[212] только знали, как я устал! Одному Богу известно… Еще называют себя интеллигентами!.. Эти писатели! Учители! Они же не верят ни во что… У них же орган этот, которым верят, атрофировался за ненадобностью…

Жена успокаивает его, подымает, снимает с него куртку… Усаживает на кровать. Он раздевается и ложится. Она помещается

рядом, поправляет подушку. Привычным жестом достает лекарство из кармана, дает ему… Мы видим, что Сталкер — жалкий, больной человек, с вечной простудой, болями в горле. Вероятно, отсюда и повязка на его шее…[213]

Его обвинения в адрес недавних спутников явно несправедливы. Они не виноваты, их пожалеть надо, говорит жена. Но пожалеть надо и ее мужа, обвиняющего от отчаяния и собственного бессилия. А может быть, и от собственного неверия. Он продолжает: «… Никто не верит. Не только эти двое. Никто… И не нужна им Комната. И все мои усилия ни к чему… Не пойду я туда больше ни с кем!..»

«А хочешь, я пойду с тобой?» – вдруг предлагает жена. Эта реплика, может быть, самый блистательный и оправданный личной жизнью режиссера сюжетный «ход». «Думаешь, мне не о чем будет попросить?» Но Сталкер не соглашается. Почему? «А вдруг и у тебя тоже ничего не выйдет?..» Он никогда не отпустит свою жену в Зону, потому что все-таки не Зона, не он сам, а именно эта женщина, совместное с ней бытие и есть последний форпост веры, которым нельзя ни за что рисковать.

Когда видишь, как жена Сталкера укачивает своего неприкаянного мужа, то помимо всякой метафизики и мистики убеждаешься: Тарковский кричит о себе. Таков автопортрет художника, вроде бы убежденного в божественной обеспеченности своей миссии, но при этом то и дело впадающего в сомнения, достигает ли его «глагол», внушенный Богом, слуха тех, кому адресован. Мучительные сомнения в собственной миссии: верят ли в нее другие? сам он верит? Зона и есть творчество, призванное, кажется, объединять людей переживанием высоких мгновений бессмертия в единстве с другими людьми, с природой, с Богом, наконец. Но нужны ли кому-нибудь и он сам, Тарковский, и его кино? Вот и вклинивается крамольное: человеку человек не нужен! Напротив, *зависимость от других людей, любовь к ним, мешающая отдельному существованию личности, — недостаток. Более того, свидетельство неумения построить собственную жизнь независимо от других* .

Финал, обнажая сомнения Сталкера, одновременно открывает источник его энергии для встречи с Зоной в творческом экстазе. Источник — Жена, о чем он, может быть, и не подозревает. Но в том, что она абсолютная, идущая изнутри самого естества мироздания Вера-Надежда-Любовь, убеждает нас ее монолог:

« – Вы знаете, мама была очень против. Вы ведь уже поняли, наверное, он же блаженный… Вся округа над ним смеялась. Он

был растяпа, жалкий такой… А мама говорила: он же сталкер, он же смертник, он же вечный арестант… и дети. Вспомни, говорила она, какие дети бывают у сталкеров… А я даже с ней не спорила. Я и сама это знала: и что смертник, и что арестант, и про детей. Только что я могла поделать? Я уверена была, что с ним мне будет счастье. Я знала, конечно, что и горя будет много, но я подумала: пусть лучше будет горькое счастье, чем серая унылая жизнь. А может быть, я все это уже сейчас придумала. Тогда он просто сказал: “Пойдем со мной!” И я пошла. И никогда об этом не жалела. Никогда. И плохо было. И страшно было. И стыдно было, и все-таки я никогда об этом не жалела и никому не завидовала. Просто судьба такая. Жизнь такая, и мы такие. А если бы не было в нашей жизни горя, то не было бы лучше. Хуже было бы. Потому что такого счастья тоже не было бы. И не было бы надежды. Вот…»

В этой сцене все совершенно реально и прозаично, кроме разве что пуха, вроде ангельских перышек, над ложем героя. Любовь женщины, отправляющей в путь, принимающей после и насыщающей энергией для нового пути. Странствие это только потому и возможно, по внутренней установке автора, что есть его начало и его завершение — Женщина и Дом, куда обязательно состоится возвращение. Уходя, Сталкер, конечно, жертвует всем этим для Царства Небесного, для приобщения несчастных к общечеловеческому братству в Зоне, утопического в принципе, а потому — сиюминутного. Но эта жертва чревата Возвращением, обеспеченным незыблемостью исходного пункта.

Фильм этот — поступок по сути его мучительной исповедальности, жалобы, если хотите, и одновременно мольбы о спасении. Предметом исповеди (как и проповеди) становятся сомнения художника в правильности и праведности избранного им пути. Праведно и правильно ли жертвовать всякий раз, отправляясь в художническое странствие, бытом для Бытия, домом земным дня дома, образно говоря, небесного? Больше всего хотелось Андрею Арсеньевичу безоглядно отдаваться своему апостольству в творчестве. А потом, изнуренному миссией, возвращаться в дом, где тебя встретят невопрошающей любовью и бескорыстной заботой, где можно будет пожаловаться и поплакаться на непонимание и одиночество и погрузиться в сон как во временное небытие. Но был ли такой дом в реальности?..

ГЛАВА ВТОРАЯ. «НОСТАЛЬГИЯ». 1980-1983

Сегодня пришла трезвая мысль — а ведь мне теперь куда ни кинь, всюду клин: мне теперь всюду будет одинаково — и здесь, и в Москве. Здесь — из-за ностальгии, там — из-за того, что не воспользовался свободой, возможностью изменить судьбу. А раз так, то надо решаться на решительный шаг — жить по-новому.

А. Тарковский. Рим. 3 апреля 1983 г.

Я бы не мог жить в России, если бы не имел возможности из нее уехать…

А. Кончаловский. Будапешт. Июнь 2007 г.

«Неудержимые рыдания от невозможности душевной гармонии…». 1980—1981

Хочется работать. А работа то и дело откладывается… Остается верить в Господа и надеяться на него.

А. Тарковский

После «Сталкера» Тарковский под разными предлогами отказывается от работы на «Мосфильме». И с весны 1979 года, когда Андрей оказывается в Италии, они с Т. Гуэррой вплотную приступают к разработке сценарного замысла будущей «Ностальгии». В истоках — история русского крепостного композитора Максима Березовского. Гуэрра предложил снять фильм в Италии, уверенный, что итальянскому телевидению (РАИ) удастся найти деньги.

Поэт, прозаик, кинодраматург Т. Гуэрра к середине 1970-х уже, по сути, классик не только итальянского, но и мирового кино. У него за плечами сотрудничество с Де Сантисом, Болоньини, Дамиани, Моничелли, Петри. Он автор сценариев многих картин М. Антониони, соавтор сценария феллиниевского

«Амаркорда».

Гуэрра старше Тарковского на двенадцать лет. Крестьянин по происхождению, он пережил войну и концлагерь. Пожалуй, различны и их с Андреем художнические темпераменты. Если Тонино многие считали личностью возрожденческого склада, то Андрей был ближе все-таки к средневековому типу художника. Но было что-то, что и роднило их в человеческих и творческих пристрастиях. Например, подспудная тяга к природе, к земле. Уже после смерти Андрея Гуэрра вспоминал как одну из главных характеристик режиссера то, что в Италии Тарковского всегда волновала вспаханная земля, напоминая ему о России. Что касается «Ностальгии», то на самом деле в начале 1980-х начинают складываться договорные отношения между советской и итальянской сторонами. Однако процесс затянется и отнимет немало сил у режиссера.

В этот период Тарковскому не так часто приходится жить домом, семьей. К тому же там нет желанного согласия — из-за падчерицы, из-за странной роли в семье Араика, провоцирующей неясные подозрения. Новый, 1980 год сделал актуальными заботы, связанные с отъездом за границу для работы над фильмом. Главная проблема, не имеющая прецедента в практике ответственных чиновников, в том, что Тарковский хочет отравиться в долгосрочную зарубежную командировку с женой и сыном. И опять все упирается, убежден Андрей Арсеньевич, в ненавистного Филиппа Ермаша.

Существование художника сосредоточивается вокруг этих хлопот. Он и насущные политические события воспринимает сквозь их призму. Например, ввод советских войск в Афганистан пугает его, поскольку «афганские патриоты» обещают устроить террор советским за границей, а он с семьей как раз туда и собирается. Политическая жизнь страны его не особенно задевает, если не касается личных интересов. Но вот на ссылку академика Андрея Сахарова и протесты мировой общественности по этому поводу Тарковский обратил внимание. Хотя тут же ее перекрыла тема присуждения ему звания народного артиста РСФСР. Режиссер не на шутку возмущен: *«камер-юнкерский»* мундир пожаловали, причем *«одному из последних»* . Да и компания не та: Лотяну, Кончаловский, Салтыков. Неприлично и оскорбительно!

В конце января Тарковские встречаются с доктором Вазильяном Мушараповым из Казани. В результате наметился долговременный отъезд туда Ларисы Павловны — под надзор специалиста, обнаружившего у жены Тарковского *«вульгарную подагру»* . Вскоре Лариса и отбывает на место лечения в сопровождении бессменного Араика. Тарковский надеется, что в

течение того времени, пока он будет в Италии готовить заключение контракта, Лариса подлечится и прибудет к нему вместе с Андрюшей. Однако «лечение» сильно затянется — на год. Андрей Тарковский все чаще остается один на один с неразрешимыми вопросами: неуправляемая падчерица, предстоящая работа над фильмом, выезд за рубеж семьи.

Наступает весна, и поездка в Италию приобретает вполне зримые очертания: необходимо составить черновик *«удобного для всех»* контракта между режиссером, «Совинфильмом» и РАИ. Уже сейчас, едва ли не подсознательно, Андрей готовится отбыть надолго, если не навсегда.

В самом начале апреля 1980 года Тарковский прилетает в Рим. Поселяется в той же гостинице и в том же номере, что и ранее, по привычке, усматривает какие-то знаки. С этого момента завязывается долгая и нудная бюрократическая история переговоров советской и итальянской сторон по поводу подписания контракта.

Андрей Арсеньевич выполняет традиционную «культурную программу»: встречается с итальянскими коллегами, продолжает знакомиться с достопримечательностями страны. А в маленьком приморском городке Портоново, где художник случайно оказался, с ним происходит *«удивительный случай»*, к которому он не раз еще вернется воспоминанием. В момент посещения старинного собора X века Андрей увидел на алтаре копию иконы Владимирской Божьей Матери, которую когда-то неизвестный русский художник подарил храму. Православная икона в католической церкви — чудо!

В конце апреля 1980-го начинается работа непосредственно над сценарием «Ностальгии». Уже и сейчас мешают частые недомогания. А к концу работы над фильмом его все чаще будет одолевать усталость. В то же время Андрей Арсеньевич почти безотчетно продолжает подыскивать подходящее для семьи жилье в Италии…

13 мая был подписан наконец предварительный контракт. Он давал право режиссеру *«начать кое-что в подготовительном смысле»*. Тарковский не хочет покидать Рим, надеется, что основной контракт подпишут без него. Тогда Ларисе будет легче требовать выезда с сыном. По своему обычаю, он выстраивает перспективную модель поведения, исходя не из прихотливых поворотов реальности, особенно советской, а из своих, часто далеких от этой реальности представлений. Но собственная логика для него столь убедительна, что он всерьез опасается выйти за ее пределы.

Из советского представительства в Италии Тарковский

узнает, что Госкино намерено давать ему и его супруге визы последовательно на три месяца. Андрею Арсеньевичу кажется, что делается это только для того, чтобы они не имели права забрать с собой сына. У него тут же возникает дерзкая и пугающая мысль: учинить скандал.

К двадцатым числам мая работа над сценарием «Ностальгии» завершается. Тарковский и Гуэрра ожидают консультативного совета РАИ, на котором должно произойти утверждение их проекта с точки зрения того, будут ли у него перспективы в прокате.

В мае же, в период переговоров о съемках «Ностальгии», Тарковский посылает Ф. Т. Ермашу письмо. В нем «объективная картина» положения дел с подписанием контракта. Вторая программа итальянского телевидения должна продать еще не сделанный фильм прокатчикам и передать эти деньги съемочной группе для работы над картиной, на что уйдет определенное время. Режиссеру нужно убедить Ермаша, что итальянцы горят желанием делать «Ностальгию» с Советским Союзом, поскольку это важно для них и по политическим мотивам, и для развития производственно-экономических связей с СССР, и по соображениям престижа. Он подчеркивает, что определенную роль здесь сыграло получение в Каннах «Сталкером» (он был показан вне рамок фестиваля) двух премий, а самим режиссером — национальной премии Италии «Давид ди Донателло».

«Вообще должен сказать, — продолжает режиссер, — *работать здесь чрезвычайно трудно по многим и многим причинам, и я часто вспоминаю “Мосфильм” как родной дом, где не в пример легче, удобней и спокойней работается. Здесь денег на ветер не бросают и из нашего брата жмут соки, не считаясь ни с замыслом, ни с творчеством. Деньги, деньги и деньги — вот принцип кино здесь, в Италии.*

Феллини снял очень плохой фильм “Город женщин”, который критика обругала в Канне, Антониони шестой год не может найти денег на постановку, Рози, несмотря на успех “Христа, остановившегося в Эболи”, тоже не может начать работу. Мне кажется, самое время приглашать их работать на “Мосфильм”, как Вы в свое время поступили с Куросавой. Он до сих пор не может этого забыть и всюду расхваливает Советский Союз – своего спасителя» .

В заключение Тарковский просит Ермаша посодействовать специальному разрешению *«на получение второй зарплаты и постановочных как художнику (кроме того, что я получаю как режиссер)»* всех ста процентов. Ведь он, работая над «Сталкером», ничего не получил, несмотря на то, что *«взвалил на себя огромную*

работу художника-постановщика» .

Ф. Ермаш не отказал себе в удовольствии воспроизвести это послание в статье 1989 года, выражая при этом недоумение по поводу последующих резких высказываний режиссера в его адрес, которые никак не вязались, по представлениям Филиппа Тимофеевича, с процитированным текстом.

Формируется съемочная группа «Ностальгии». В качестве ассистента режиссер хочет пригласить Норманна Моццато, который когда-то был переводчиком при советской делегации на итальянской премьере «Соляриса». Поиски оператора приводят к Джузеппе Ланчи, работу которого Тарковский увидел в *«холодном и сухом»* фильме Белоккио «Прыжок в пустоту» (1980).

Стесненные материальные обстоятельства заставляют Андрея искать другую гостиницу, подешевле. Моццато предлагает ему в качестве места проживания свою студию в центре Рима. Помещение нравится Тарковскому, тем более что бесплатно. Но смущает: а что подумают «наши»?

Между тем 8 июля истекает срок пребывания Тарковского за рубежом. Николай Сизов предупреждает режиссера, что тот должен быть к этому времени к Москве, чтобы обсудить детали контракта. Но Тарковский никак не хочет возвращаться. И это выглядит странновато, поскольку Андрей Арсеньевич скучает по дому, по Тяпе, по любимому псу Дакусу, по супруге. Происходит внутренняя борьба, травмирующая и душу, и тело. С одной стороны, нельзя не порвать все связи со страной, где его судьбу решают такие, как Ермаш. С другой — где еще жить семьей, как не в стране, где родился, с природой которой сжился как с домом? Да он и всерьез боится возвращаться — боится властей, системы.

Никак не утрясутся проблемы с деньгами на постановку. Тарковский сокращает сроки съемок в Италии на четыре недели. Он то и дело сетует на то, что *«здесь денег на ветер не бросают»* , а поэтому очень трудно работать. Тарковский с Гуэррой сделали, казалось, что могли, чтобы сократить смету. Но средств все равно не хватает. Кажется, что все разваливается.

Пребывание на Западе заставляет Тарковского волей-неволей осмыслять, анализировать приобретаемый опыт, сравнивать свою судьбу с судьбами корифеев западной культуры.

В тамошней жизни он видит приметы деградации. Он убежден, что только любовь и красота способны противостоять этому всемирному разрушению. При близком знакомстве фигуры, казавшиеся ему значительными, меняются в масштабах. А тут еще странная противоречивость и шаткость собственного положения. Все чаще его охватывает депрессия. Усталость. Старается, но не

может не думать о доме. И тем не менее проблема номер один — продление срока пребывания в Италии. Однако 30 июня что-то сдвинулось: Москва продлевает срок до конца июля. А потом он должен ехать с итальянцами в СССР подписывать контракт. Но это когда еще!

В двадцатых числах июля на Сицилии, в Таормине, состоялись официальные торжества по поводу вручения Тарковскому премии «Давид ди Донателло». Отель Сан-Доменико в Таормине – когда-то монастырь. Огромные коридоры, роскошные лестницы, номера – в бывших кельях, из которых видны сад и море. Но в первую же ночь, проведенную здесь, Андрея посещает сон, заставивший его в страхе пробудиться. Его жена изменяет ему! Страшный сон повторяется и на следующую ночь. Андрей Арсеньевич был человеком не на шутку ревнивым. Читатель помнит историю его взаимоотношений с Валентиной Малявиной и «третьим лишним» в лице Кончаловского. Александр Мишарин вспоминал случай, когда он, симпатизируя первой жене Тарковского, преподнес ей в день рождения пышный букет цветов. Искренний дар друга чуть не обернулся крупным скандалом. Во всяком случае, реакция Андрея была весьма бурной…

…Среди итальянских знакомых Тарковского появляется новое имя — Донателла Бальиво, монтажер и владелица монтажных, зала озвучания, перезаписи, режиссер-документалист. Эго ею сделаны еще при жизни режиссера три документальные картины о нем, в частности, своеобразный репортаж со съемок «Ностальгии». Она одна из тех, кто будет предметом ревнивых переживаний Ларисы Павловны и, кажется, не беспочвенно. Вот как Донателлу описывает Лейла Александер-Гарретт, видевшая ее рядом с Тарковским в Риме в мае 1982 года: «Андрея сопровождала невысокая, стройная, красивая, очень серьезная и волевая женщина — она напомнила мне древнеримские профили в Эрмитаже. У нее были темные, туго собранные назад густые волосы… Первое, что бросилось в глаза, — как они похожи! Но сходство было исключительно внешним — в ней не было искрометности, непредсказуемости, задора Андрея. Он беспрестанно шутил, смеялся и явно нравился себе. Донателла молча за ним наблюдала…»[214] 3 августа 1980 года режиссер покидает Италию.

Перед отъездом он находит в итальянских газетах информацию о смерти Владимира Высоцкого — от инфаркта. *«Наверное, не от инфаркта, а запил и рухнул, бедняга»* .

Тарковский озабочен выбором натуры для воспоминаний

героя «Ностальгии» о своем русском доме. Он находит «хорошее место» в тридцати километрах от Москвы по Старокалужскому шоссе, рядом с мостом через Десну. Но «Совинфильм» не хочет тратиться на подготовительные работы до подписания контракта. Тарковскому так и не придется снимать на родине. Кроме прочих причин, еще из-за страха покинуть Италию.

В начале осени Андрей переселяется с семьей в деревню. Деревенская жизнь засасывает. Он уже не чувствует себя режиссером, личностью деятельной, а чувствует себя «никем». Целыми днями возня по делам хозяйственным. И от такой жизни, несмотря на всю свою любовь к природе, Тарковский устает. Утомляют заботы, связанные, например, с тем, на кого оставить на зиму дом, который, как начинает все больше понимать Тарковский, требует *«очень и очень много работы и сил»*. Лариса постоянно жалуется на здоровье, раздражительна, истерична. Правда, помогает Араик, но Андрей никак не может уразуметь мотивов поведения молодого человека, в бескорыстие которого он не верит. «Первобытное» деревенское окружение уже не радует, как прежде, а иногда даже и ужасает, отчего возникает желание быстрее покинуть Мясное.

К концу 1980 года рождается замысел фильма о *«писателе со смертельным диагнозом»*, который со временем превратится в «Жертвоприношение». Писать сценарий на основе нового замысла Тарковский предлагает вначале А. Н. Стругацкому — как можно быстрее, в течение двух месяцев. Первые два месят нового, 1981 года должны, как надеется Андрей Арсеньевич, *«многое решить»* . Во-первых, со съемками «Ностальгии». Во-вторых, в начале февраля намечается поездка в Лондон на премьеру «Сталкера». В-третьих, он ждет приглашения из Швеции, куда хочет отправиться всей семьей. Предполагаются лекции в тамошней Киношколе. Похоже, в семействе Тарковских подспудно созревает неотвратимое решение покинуть Россию.

В январе начинается работа над сценарием «Ведьма» с Аркадием Стругацким, которому кажется, что режиссерская концепция фильма вступает в противоречие с материалом. У писателя интерес к сценарию держится до начала мая. Далее Тарковский собирается продолжать сам. А в поведении соавтора видит чисто корыстные побуждения.

К этому времени у Андрея созревает решение написать очередное письмо очередному съезду, который должен состояться в феврале. Режиссер намерен поднять «целый ряд проблем». Это тиражи его фильмов, не соответствующие званию артиста республики; отсутствие рецензий; неучастие в отечественных фестивалях и т.д. и т.п. И главное: он хочет задать традиционный

в отечественных взаимоотношениях художника с властью вопрос: «Нужен ли я стране, нужен ли народу?»

Тарковскому (а может быть, более всего Ларисе) просто не терпится покинуть страну. И как только намечается поездка за границу, это желание материализуется. Поворотным чуть не стало приглашение в Швецию, куда он намеревался отправиться, как мы помним, с семьей. И в марте, уже после поездки в Лондон, его «оформляют в Швецию» на премьеру «Сталкера», которая должна состояться 13 апреля, но семья при этом не упоминается. Рассерженный вначале таким поворотом событий, Тарковский все же собирается ехать один: слишком много шума вызовет отказ. Перед самым отъездом семья решает окончательно: оказавшись в Швеции, Андрей остается там, а затем вызывает жену с сыном.

Тарковскому страшно, он сильно нервничает. Уже находясь в самолете, чувствует, как учащается сердцебиение и появляется знакомая ему боль в затылке. Прибыв в Швецию, он колеблется. Ему кажется, что ничего не выйдет. Ведь приехал только на пять дней. Значит, нужно через посла просить продления срока? Страхи усиливаются. Звонит домой. Жена настаивает: делать так, как условились. Друзья в Швеции, в свою очередь, убеждают его в том же. Что-то вдохновляет режиссера, и он вроде бы решается. Но в последний момент таки не найдет сил следовать принятому решению…

В книге воспоминаний Лейлы Александер-Гарретт подробно описывается шоковое для Тарковского событие. В Стокгольме Андрею помогала переводчица София Сёдерхольм. Именно она добилась приглашения режиссера в Швецию, обратившись к Бергману и другим деятелям культуры. Официальное приглашение исходило от влиятельного политического деятеля Пера Альмарка, бывшего лидера Народной партии. Два дня режиссер скрывался на летней даче Пера — «метался, думал, советовался». Собирался даже сбрить усы для маскировки. Выглядел он в ту пору совершенно измученным. Был в отчаянии, обращался к ясновидящим. Сёдерхольм, в ответ на просьбу Андрея спрятать его от сотрудников советского посольства, привезла его в женский католический монастырь неподалеку от Стокгольма…

Краткая фраза, которой обозначил суть своих переживаний сам Андрей, звучит так: *«Я был в аду»*.

Нерешительность мужа никак не устраивала Ларису Павловну и она учинила «возвращенцу» скандал. Следуя одна за другой, ссоры с женой не прекращались. Андрей все более убеждается в том, что дома как такового у него нет, а есть сборище людей, далеких друг от друга. Лариса, вспоминает

Тарковский, как-то сказала ему, что он чужой. Пожалуй, действительно «чужой». Ведь сколько он ни пытался создать дом, ничего не получалось, каждый тянул одеяло на себя. Как же в таком случае жить? Куда идти, где искать покоя, спасаться, если дом разваливается? И, как в раннем детстве, Тарковский почти безотчетно ищет защиты у матери, то есть на материнской могиле…

Лето. Андрей Арсеньевич вновь в Мясном. Хлопочет по хозяйству. Ставит изгородь из колючей проволоки. А над деревней — запах гари. Как всегда в жаркую пору, начинают гореть торфяники. В душе хозяина тревога: ни дом, ни баня не застрахованы, не дан бог, сгорят. Нет, в такой стране жить нельзя, изгаженной, холуйской, нищей, бесправной! Хотелось бы жить, конечно, где-нибудь в Италии или Швейцарии. Вести размеренный образ жизни, независимый и одинокий. Серьезно заниматься медитацией. На отдых же уезжать куда-нибудь на Цейлон… Замечательно! Здесь же так плохо, такая охватывает тоска…

В середине августа Тарковский возвращается в Москву. Ждет Араика из Мясного. Тот попросил помочь смонтировать какую-то его картину. Агаронян не появляется. Тарковский раздражен. Оказывается, однако, что все были больны «вирусным желудочным гриппом». Андрей нервничает из-за того, что должен помогать этому, как ему кажется, абсолютно бездарному человеку, который к тому же вызывает у него смутные подозрения из-за отношений с Ларисой. Его подозрения обретают более осязаемые формы, когда он случайно находит в косметичке Ларисы записку. Араик изгоняется. Но уже дня через три Тарковский заключает со своим подопечным перемирие. Накричал напрасно, думает он. Уж лучше быть потерпевшим, чем виноватым и агрессивным.

Однако ничто не отменит бездарности Агароняна. Наступает день сдачи его произведения. *«Затоптали картину»*, — констатирует Тарковский. И, в общем, соглашается с такой с нею расправой.

После нового путешествия в деревню, уже осенью, возвращается физически совершенно разбитым. Наваливаются материальные проблемы. Он все чаще бывает обеспокоен нехваткой денег, которых нет и взять негде. Душевный дискомфорт усиливается оттого, что Лариса должна была вернуться из деревни неделю назад, но даже не позвонила ни разу. Когда уж тут думать о «творчестве»! Да, скучно жить на этом свете, господа… скучно и неинтересно. Надо все менять и жить только тем, к чему призван, отсечь все, что этому мешает.

Такое душевное состояние подталкивает режиссера, с одной стороны, к метафизическим размышлениям на тему «Что есть человек?». А с другой — к замыслу фильма «Искушение святого Антония», герой которого, в сознании Тарковского, рифмуется с его собственными переживаниями, где главное – *«драма невозможности преодолеть в себе человеческое земное в стремлении к духовности»* . Отсюда и *«неудержимые рыдания»* от *«невозможности гармонии внутри себя»*.

А из Мясного между тем *«ни слуху ни духу»* . «Можно ли верить Ларисе, Араику?» — вопрошает себя Андрей. И себе же отвечает: *«Ни на секунду!»* Дело доходит до того, что в одну из ноябрьских ночей ему становится так плохо, что одолевает страх скорой смерти.

Наконец появляется Агаронян и сообщает, что в деревенских краях на Ларису и ее дочь напали хулиганы. Андрей ничему этому не верит, но Лариса действительно вся в синяках. Что же такое происходит, Господи?!

В ноябре Тарковский продолжает искать отечественную натуру для «Ностальгии». Встречается со зрителями. В середине декабря совершает поездку с семьей в Ленинград, где его опекают молодые режиссеры А. Сокуров и К. Лопушанский. А в ночь с 16 на 17 декабря является сон, оказавшийся страшным пророчеством. Андрей видит, как ему *делают серьезную операцию в правой верхней части груди*.

Выбор натуры. 1981-1982

> *… Мой отказ снимать в СССР «Деревенский дом» не вызвал пока возражений у начальства…*
>
> *А. Тарковский о съемках «Ностальгии»*

Творческое поле деятельности режиссера сужается. Недолгое сотрудничество со Стругацкими в работе над «Ведьмой». Чтение лекций. Встречи со зрителями. Лекции на Высших режиссерских курсах Андрея Арсеньевича, похоже, не вдохновляют, скорее напротив. В начале десятилетия явственно проступает замысел постановки «Искушения святого Антония», вряд ли осуществимый на родине.

И все же режиссер переживает свое нынешнее состояние как преддверие удивительных свершений, которые должны будут

радикально изменить его судьбу.

В мае 1981 года Тарковский присутствует на открытии IV съезда кинематографистов. В докладе первого секретаря правления Союза кинематографистов СССР Льва Кулиджанова «О состоянии и задачах советского киноискусства в свете решений XXVI съезда КПСС» упоминается и он, и его «Сталкер» — по разделу научной фантастики:

«Есть еще один фильм, который с известным допуском можно было бы отнести к научно-фантастическим. Это полное иносказаний, сложной символики, трудное для восприятия произведение тем не менее со всей очевидностью подтверждает чрезвычайную одаренность его автора – Андрея Тарковского. Это талант, и, не скрою, досадно, что он работает, что называется, на “элитарную” публику. Какой радостью было бы для нас увидеть новый фильм Тарковского, трактующий важные проблемы современности или истории, волнующий миллионы людей и доступный им…»[215]

Режиссер воспринял сказанное как донос. Хотел выступить, но слова не дали. Расстроился. Разболелось сердце.

Постоянным фоном повседневной личной и общественной жизни в это время пребывает «долгоиграющее» «пробивание» советско-итальянской постановки «Ностальгии», в котором для Тарковского главное — вытащить семью из страны. Приходится вступать в контакт с чиновниками разных уровней. Они становятся все холоднее и агрессивнее. Это пугает. Пробивной Араик связывается с Галиной Брежневой. Дочь генсека обещает поговорить с Леонидом Ильичом насчет Андрея-младшего, но Брежнева на этот момент в Москве не оказывается.

Время заключения контракта все же приближается. Во второй половине июля прилетают итальянцы. Они готовы на все требования Госкино ответить согласием. Но есть проблемы: вместо требуемой суммы РАИ может дать лишь треть ее. Обещаны гарантии в виде 25 миллионов лир, которые останутся в пользу «Совинфильма», если РАИ откажется делать фильм. Контракт должен быть подписан до конца сентября, то есть через два месяца, чтобы уже в ноябре начать работу.

На рубеже 1980-х окружение Тарковского пополняется новым именем. Это Александр Сокуров, которого многие воспринимают как ученика Андрея Арсеньевича, хотя сам Сокуров себя таковым не считает. Как бы там ни было, но именно Андрей, тогда в числе немногих, дал высокую оценку первой большой работе начинающего кинематографиста. Ему довелось посмотреть

вгиковский дипломный фильм Сокурова «Одинокий голос человека» по прозе Андрея Платонова. Просмотр происходил едва ли не подпольно. А потом Тарковский часа три беседовал с Сокуровым и Юрием Арабовым, сценаристом фильма. Сокуров был ошеломлен доброжелательной реакцией мастера, поскольку ожидал совсем другого, подготовленный нелестными отзывами о Тарковском. На следующий день Андрей Арсеньевич предложил выступить рецензентом дипломной работы вгиковцев. Сокуров согласился. Но скоро пожалел об этом, поскольку реакция ректора ВГИКа на такую новость была недвусмысленной: «Если этот мерзавец (Тарковский. – В.Ф.) переступит порог нашего вуза, его отлупит охрана!» После этого угроза отчисления, которое Сокурову пообещал еще ранее Сергей Герасимов, стала реальной. Однако Андрей вызвался прикрывать и защищать молодого режиссера. В конце концов именно Тарковский помог ему устроиться на «Ленфильм». С момента первого знакомства с Сокуровым и вплоть до своего отъезда из страны Тарковский общался с ним регулярно.

Сокуров, кстати говоря, был убежден, что Тарковский уезжал не из Советского Союза, а от страшной зависти, которая окружала его в Москве: ему не могли простить мировой популярности и огромного внимания к каждой его картине. И возвращаться, полагал он, Андрею было не к кому: здесь он не имел ни друзей, ни по-настоящему близких людей.

Уже в Риме, приватно беседуя с Глебом Панфиловым по ходу обильных возлияний, Андрей Арсеньевич следующим образом оценивал творчество младшего коллеги:

«…Не знаю, правда, что тебе сказать по поводу его картин, но по поводу одной его картины — она может нравиться или не нравиться, эта картина, имеющая недостатки, но она сделана гением, и это недостатки гениального человека… Посмотри картину, которая называется “Одинокий голос человека ”… Играют у него в том фильме не актеры и даже не любители, а просто люди с улицы. При этом там есть какой-то странный стиль, срез — какие-то странные аспекты, там есть куски, которым я просто, не скрывая, завидую, потому что мне так никогда не снять… Я могу сказать, что в каких-то других сценах я мог бы подняться и выше, но такого я никогда не делал… И вот… я смотрел эту картину… там есть сцена, когда герой убегает из дома и находит его в городе старик отец… Он сидит на базаре, на каких-то автобазах, на помойках, где сбрасывают мясо, за какими-то ящиками… Понимаешь, какие там чудовищные вещи? Настолько натуралистически странные, что уже превращаются в поэзию… И вот… там есть кусок черно-белый, снятый рапидом

и… немой!.. Это даже не один кадр. Там четыре гениальных кадра. Глеб, ты знаешь, что только за одну эту картину… Ты помнишь Виго?.. Он сделал две картины, и он уже гений, он остался в веках… Уровень! Ты помнишь“Ноль за поведение”? У Сокурова есть странные вещи, необъяснимые, даже глупые, непонятные вроде. Несвязные… Но… гений! Рука гения…»[216]

Однако при всей доброжелательности в отношениях с Сокуровым Тарковский трудно воспринимал возражения, согласие со стороны собрата по кинематографу. Так происходило, например, когда Сокуров критически отозвался о «Солярисе» как картине во многом искусственной или, напротив, восхищался «Репетицией оркестра» Феллини, которая Тарковскому пришлась не по душе.

Сокурову, по его словам, кино казалось слишком незначительным поводом для общения с таким человеком, как Тарковский. Сокурова интересовал взгляд Андрея на человеческие отношения, на литературу. Они обсуждали жизненные наблюдения, характеры людей, их поступки. Наблюдая отношения Андрея с конкретными людьми, Сокуров спрашивал по поводу каждого категорического высказывания Тарковского: «Почему? Кто дает право одному человеку говорить в глаза другому такие жестокие вещи?» Сам Сокуров не принимал подобного отношения к людям. Тарковский же мотивировал свою резкость правом иметь такое мнение, делать его достоянием общественности, ощущением своего места в искусстве. Он говорил младшему коллеге: *«Если вы сами не будете ценить себя, не научитесь себя защищать, не будете называть всех вещей их именами, если забудете то, что я вам говорил про вас, то вы дадите повод себя уничтожить»*[217].

Характер общения Тарковского с Сокуровым, в описании последнего, да и самого Андрея Арсеньевича, оставляет впечатление, что перед нами действительно Учитель и Ученик, любимый, нуждающийся не только в поучении, но и опеке. Так же складывались его отношения и с Анатолием Солоницыным, скончавшимся в 1982 году.

К концу 1981 года стало ясно, что Анатолий Солоницын не сможет принимать участие в съемках «Ностальгии». О диагнозе — рак легкого — Тарковский узнает в середине марта. В конце мая Анатолий появится у Тарковских, и Андрею покажется, что актер выглядит *«неплохо, только дыхание тяжелое»* и *«тонкие руки»* . Но уже в двадцатых числах декабря Тарковский узнает от Владимира Шинкаренко, врача, наблюдавшего Солоницына, что операция, сделанная весной, слишком запоздала, метастазы пошли в

позвоночник и вряд ли актер проживет еще год. Тарковский обращается к известной советской целительнице Джуне, чтобы она посмотрела Анатолия. Андрей совсем недавно познакомился с Джуной, был поражен ее феноменальными способностями. Пытался учиться ее методике[218].

Тарковский просит Сизова посодействовать переезду Солоницына с семьей в кооперативную квартиру раньше срока сдачи дома. Во второй половине января следующего года Тарковский с В. Шинкаренко посещает актера. Тот плох. Джуна, в свою очередь, объявила: «Поздно!» А через пару дней Тарковский предложит Кайдановскому роль Солоницына в готовящейся «Ностальгии».

Актера не стало в июне.

С момента работы над «Андреем Рублевым» жизнь Солоницына тесно сопрягалась с Тарковским, на виду у тех, кто окружал его кумира. По словам Ольги Сурковой, «Солоницын был тем любимым “ребенком” Тарковского, к которому была всегда обращена его родительская, ревниво-взыскующая любовь. Любовь Толи к своему “духовному” отцу, каковым он, несомненно, считал Андрея, была восторженной, трепетной и благодарной». В то же время любовь Учителя была «властной и эгоистичной». Тарковский ревновал Ученика к другим режиссерам, не признавал его успехов «на стороне»[219].

Солоницын жил довольно беспорядочно, много пил, курил. Его оставила первая жена. Во время работы над «Сталкером» актер женился вторично. У него родился сын. С точки зрения Сурковой, жена Солоницына Светлана была «идеальная русская женщина, жертвенная и самоотверженная, на которую может опереться слабый русский мужик». С этой семьей он и вселился в новую квартиру незадолго до смерти.

Отъезд Тарковского в Италию на съемки «Ностальгии», главную роль в которой должен был играть Солоницын, от него скрывали. Но больной актер как-то узнал об этом. И в следующую ночь, пишет Суркова, у него отнялись ноги. Фотографию Тарковского, висевшую у него над диваном, Солоницын попросил снять.

В самом начале весны 1982 года Тарковский вдруг узнает, что А. Кайдановский, которого он собирается снимать вместо Солоницына, невыездной. Раздражению его нет границ. Ему видятся очередные происки врагов. Но Кайдановский действительно «невыездной». Оттого не смог сняться и у С. Соловьева в его «Избранных», где его заменил Л. Филатов.

Начинаются поиски другого актера. Им станет Олег

Янковский. Правда, с точки зрения режиссера, он слишком субтилен и слаб духом. Нужно будет *«огрубить, подстричь очень коротко»* . Вспоминая о взаимоотношениях с Тарковским уже после его смерти, Олег Янковский расценивает встречи с ним как случайный дар судьбы. Эти встречи сопровождались страхом, неверием в свои силы, но в то время были «безумным счастьем».

Кстати говоря, уже в Риме у Андрея, по подсказке Гуэрры, возникнет мысль снять в «Ностальгии» в ради Доменико известного французского актера Жана Луи Трентиньяна. Побывав в Милане, Тарковский встретился с ним. Трентиньян показался режиссеру *«обаятельнейшим человеком»* . Тем более что актер выразил активное желание сниматься, поскольку «у Тарковского», да и роль понравилась.

5 марта контракт наконец подписан.

В этот же день в Москве прошли проводы режиссера.

7 марта Андрей Тарковский уже в Риме. Поселяется в том же отеле «Леонардо да Винчи». По прибытии не торопится *«влезать в сценарий»* . Намеревается прежде всего съездить в Портоново к «своей» иконе. Съездил, помолился. *«Так легко стало!»*

В унисон дождливой мартовской погоде погружается в чтение Бунина, который все больше и больше захватывает его — *«почти дзен»*. В русском писателе он чувствует духовного брата — и в ностальгии, и в надежде, и в строгой требовательности, которую называли желчностью.

Приближается юбилей Каннского кинофестиваля. Тарковскому сообщают, что ему в числе двенадцати лучших режиссеров мира будет вручена почетная награда. Советского режиссера останавливает то, что среди лучших может оказаться и Анджей Вайда. Как быть тогда? Ведь после появления фильмов польского режиссера «Человек из мрамора» (1978) и «Человек из железа» (1981) он был сурово осужден официальным государственными и партийными органами Страны Советов, приобрел идеологически чуждый окрас. Тарковский заранее волнуется, ожидая скандала, тем более что его могут принуждать протестовать и отказываться от награды…

В конце апреля Тарковский с облегчением узнает, что Вайда не входит в число двенадцати, и поэтому 15 мая ему ничто не помешает побывать во Франции. Но в начале мая неожиданно позвонили из посольства и сильно огорчили режиссера предложением «найти причину отказаться» от поездки, поскольку советские фильмы были отвергнуты последним Каннским фестивалем. Огорченному режиссеру приходится подыскивать аргументы для разговора в посольстве, чтобы престижное

посещение фестивальной столицы Франции все-таки состоялось.

Тарковскому, конечно, очень хотелось поехать в Канны. Он ведь всегда чутко воспринимал оценку его творчества за рубежом. Однако при всей своей творческой отваге системы все же опасался и идти на серьезный конфликт с нею не хотел. В посольстве на его доводы не отреагировали. Как полагал Тарковский, в силу слепого подчинения Ермашу, поскольку тот кандидат в члены ЦК КПСС. Андрей Арсеньевич в Канны действительно не поехал. Но награжден был. В газетах, естественно, появилась информация о том, что Тарковского не было на фестивале из-за запрета властей.

Совершая деловые поездки по Италии, Тарковский продолжает присматривать место и жилище для оседлой здесь жизни. Так, с Норманом Моццато они посетят прелестный городок Монте Сан-Бьяджо. Андрей Арсеньевич отметит один симпатичный деревенский дом: два этажа, подвал, кухня, гостиная и спальня с ванной наверху. Год назад это стоило пять миллионов лир и пять же — ремонт. Потом он побывает в Монтеранно. Осмотрит разрушенный замок и церковь на вершине скалистого холма с протекающей внизу рекой. Внутри замка — коровы и фиговое дерево. Все это Тарковский видел еще полтора года тому. А сейчас подумал, что здесь можно было снять эпизод «Сон Горчакова» для «Ностальгии». И здесь, рядом с руинами Монтеранно, Андрей обнаружит еще один крестьянский дом в месте, показавшемся очень привлекательным: поля на вершине холма, лес, дорога в лесу, ведущая к дому. Много земли и оливы. Тут же загорелся: купить! Но во сколько все это может обойтись?..

Между тем приближается 50-летие Андрея Арсеньевича. «Боже, как незаметно пролетела жизнь!» — с печалью восклицает художник.

После юбилея у Тарковского состоялся разговор с Ф. Ермашом, который настаивал на возвращении режиссера до отъезда в Италию Ларисы. Лариса Павловна отъезжать не спешила, хотя ее торопили авторитетные знакомые и приятели семьи. Тарковский пообещал Ермашу приехать 20 апреля, чего, конечно, не произошло. Из телефонного разговора с женой Андрей узнал, что в Москве будто бы распространяются слухи о его желании остаться за границей. Лариса пускала в ход, может быть безотчетно, средства для удержания мужа «на взводе».

Неожиданно в заграничном бытии режиссера наступает период душевного подъема. А все из-за того, что Андрей Арсеньевич знакомится с доброй «ведьмой» (вроде Джуны, но по душевной части) Анжелой Флорес. Но Флорес, судя по дневнику

режиссера, сыграла в его жизни особую роль. Буквально после первых встреч, во время которых Анжела убеждала Андрея в его призвании помогать людям, он отмстил ее благотворное воздействие. Прошла депрессия, появилась вера в себя. Тарковский получает рекомендации по укреплению душевного здоровья и принимает «лечение». Советы он аккуратно записывает. Особенная тема их бесед: семья Андрея, ее переезд в Италию.

В интервью, представленном в книге «Тарковские: Отец и сын в зеркале судьбы», Анжела рассказывает о чудесах общения с Андреем. По ее утверждению, Тарковский предвидел происшедшее в России в 1980-1990-е годы, предвидел и землетрясение в Армении, и чернобыльскую катастрофу. Мало того русский режиссер настаивал, что для скорейшего преображения России кто-то должен принести себя в жертву, взять на себя часть ноши Христа. Конечно, не все призваны, как Андрей Тарковский, но каждый может совершить свое маленькое жертвоприношение как дар духу и телу. Что же касается самого Андрея, то его жертва плодотворна и новые поколения будут неизбежно пользоваться его уроками[220].

И все же тяжесть затянувшейся депрессии преодолеть не удалось. Каждый новый контакт с Москвой усугубляет ее.

6 мая вперемежку с хлопотами по поводу возможной поездки в Канны Тарковский встречается с директором Королевского оперного театра «Ковент-Гарден» (Лондон), который очень хочет; чтобы Андрей вместе с Клаудио Аббадо поставил оперу М. Мусоргского «Борис Годунов». Переговоры показались Тарковскому перспективными. Были обсуждены каналы воздействия на советскую сторону. Наметили даже начало работ: в сентябре текущего года. Летом Тарковский встретится с прибывшим из Милана Аббадо. Знаменитый дирижер объявит, что уже десять лет назад уведомил дирекцию Ковент-Гардена, что будет делать только «Бориса Годунова» и только с Тарковским. Во второй половине июня, на следующий лень после сообщения о смерти Солоницына, Тарковский встречается с Н. Т. Сизовым, прибывшим в Рим по делам фильма Сергея Бондарчука «Красные колокола». Сизов посулил скорый приезд Ларисы, пообещал взять на обратном пути посылку, «даже видеосистему», о которой мечтает Лариса Павловна. Кроме того, посоветовал написать новому «Суслову», то есть Юрию Андропову, по поводу проблемы работы за границей и оплаты советских режиссеров, о фестивалях и о работе крупных зарубежных кинематографистов СССР и о многом другом, не менее важном. Предполагалось, что такое

письмо поможет поднять вопрос о приезде в Италию семьи Андрея. Поэтому Тарковский и соглашается.

Перед отъездом в СССР Николай Сизов, по мнению многих, хорошо относившийся к Андрею, дает режиссеру несколько дружеских наставлений: Лариса должна приехать три-четыре раза в Москву, что было оговорено и контрактом; Тарковский должен постараться не общаться с «бывшими советскими», иначе можно навредить себе.

В сентябре 1982 года Лариса Павловна прибывает в Рим. Одна. Без сына.

Тарковский встретил жену уже на новой квартире, хотя и с неустраненными неполадками. И муж и жена чувствуют себя предельно уставшими.

Подготовка к съемкам «Ностальгии» Тарковского не удовлетворяла, может быть, из-за общей атмосферы его пребывания в Италии, особенно из-за отсутствия рядом семьи, более или менее налаженного быта. Недоволен он деятельностью второго режиссера Н. Моццато. В начале июля группа отбывает в Баньо Виньони на поиски натуры. Несколько позднее Трентиньян сообщает о невозможности сниматься, поскольку будет занят у Франсуа Трюффо. Начинаются новые поиски актера на роль Доменико. В начале августа появляется исполнитель роли. Это шведский (бергмановский!) актер Эрланд Юсефсон. Просит 60 тысяч долларов.

В октябре начались съемки, показавшиеся Тарковскому очень тяжелыми: *«Бардак ужасный. Такого нет даже у нас…»* Все это чрезвычайно утомляет. Тарковский даже йоговскую гимнастику забрасывает. Уж лучше перед съемками послать. Он недоволен как погодой, так и группой. Жалуется на отсутствие второго режиссера, хотя в титрах «Ностальгии» в качестве вторых режиссеров будут указаны Норман Моццато и Лариса Тарковская. Нет специалиста по спецэффектам. Не готовятся в срок объекты. Маленькая смета. Итальянцы непостоянны и ненадежны.

Заканчивались съемки, по ощущениям режиссера, *«с трудом, довольно утомительным»* . И Джузеппе Ланчи показался очень неровным оператором, снимавшим все хуже, без понимания того, что надо, несмотря на подробные объяснения, которые давал Тарковский. Словом, накануне монтажа режиссер был не уверен в том, что фильм получился.

Помимо работы над картиной, 1982 год был весьма насыщенным. Разнообразные встречи, просмотры фильмов известных мастеров, которыми он чаще всего неудовлетворен, поездки по Италии и т. п.

С 28 августа А. Тарковский в Венеции как член жюри очередного кинофестиваля. В состав жюри кроме французского режиссера Марселя Карне в качестве председателя входят Сатьяджит Рэй из Индии, итальянцы Марио Моничелли, Валерио Дзурлин и, Джило Понтекорво, испанец Луис Гарсиа Берланга. Все они показались Тарковскому людьми вполне симпатичными. А с Дзурлини, выпивающим понемногу, он был знаком еще с 1962 года по Венецианскому фестивалю, на котором они поделили главный приз.

Вместе с советской делегацией прибыл и Ф. Т. Ермаш. В состав делегации входили заведующий отделом внешних сношений Госкино СССР Николай Шкаликов, режиссеры Илья Авербах, Юлий Райзман, актеры Михаил Ульянов и Наталья Сайко. Привезли «Частную жизнь» Райзмана, «Голос» Авербаха, «Агонию» Элема Климова, награжденную здесь призом ФИПРЕССИ. И они не испортили настроение Андрею Арсеньевичу, тем более что Ермаш намекнул, что возьмет «Ностальгию» на Московский кинофестиваль.

В течение года Тарковский получает разного рода творческие предложения. О некоторых из них мы уже говорили — как, например, о постановке «Бориса Годунова» в Ковент-Гардене. Тарковский поддерживает с Клаудио Аббадо достаточно тесные отношения.

Естественно, в художнике не прекращается подспудная творческая работа. Наброски сюжетов, рождающихся в нем самом или с чьей-то «подачи», целые конспекты замыслов — в основном подсказанные обильным чтением, отчасти и реальностью, но сильно скорректированной воображением. Так, например, его очень волнует сюжет, который он именует «Новая Жанна д'Арк» и намеревается ввести в сценарий «Ведьмы». О нем он упоминает и в фильме «Время путешествий…». Это история о человеке, который сжег, привязав к дереву, то ли возлюбленную, то ли жену за постоянную ложь, превращенная в притчу о «лжи как явлении социальном».

Его дневник наполнен выписками из произведений самых разных авторов. Иногда они — комментарии к событиям быстротекущей жизни. Большое место занимают выдержки из Льва Толстого. Среди них есть и такие, которые побудили режиссера к спору с литературным гением на животрепещущую для Андрея тему – о бессмертии. Перекличку со своей личной жизнью он видит в высказываниях Толстого о женщинах, в частности о Софье Андреевне, и выписывает их в соответствующие моменты своего существования.

Может быть, чтение Толстого и о нем подталкивает

Тарковского к «Былому и думам» А. Герцена, откуда делается много важных для режиссера выписок. О миссии художника. Об отношении русских к Европе и европейцам. Об отношении к личности в России. О воспитании детей. Одна из последних — Герцен цитирует Чаадаева: «История других народов — повесть их освобождения. Русская история — развитие крепостного состояния и самодержавия».

Цитаты из С. Н. Булгакова (отец Сергий). Из Солженицына. Из Блаженного Августина. Из дневников Достоевского.

Из Федора Корсакова… Этот список, где Гегель соседствует с Лениным, может быть значительно расширен. Выписки в большинстве случаев связаны с размышлениями о национальном, политическом, государственном устройстве современной России.

Мы уже говорили, что во время пребывания в Италии режиссер особенно увлекается Буниным, делает выписки и из него. В частности, из «Окаянных дней». О революции, например, и об отношении к ней. Это обстоятельство вновь наталкивает на мысль о скрещении судеб мужчин из рода Тарковских. В книге о жизни и творчестве Арсения Тарковского «Судьба моя сгорела между строк» его дочь пишет о том, что в газете анархистов «Одесский набат» было напечатано обращение товарищей погибшего Валерия Тарковского с просьбой сообщить об участи пропавших. Его прочел И. А. Бунин 23 мая 1919 года в Одессе, о чем и упомянул в своих записках, составивших «Окаянные дни»[221].

1982-й был для СССР годом перемен. Скончались Суслов, Кириленко, Брежнев, который снился Тарковскому в обстановке приватного общения. Обо всех этих кончинах режиссер упоминает, как и о том, что «будет Андропов». Режиссер надеется, что новый лидер выступит с ясной программой, иначе все начнет рушиться, поскольку жизнь по-старому означает скатывание в пропасть.

«Надо думать и об Андрюше, и о работе…». 1983

… Как паутина тянется остаток
Всего, что мне казалось дорогим,
И страшно мне, что мнимый отпечаток
Оставлю я наследникам своим.
Арсений Тарковский

Если дневник 1982 года заканчивается констатацией того что «Ермаш требует» приезда в Москву и что режиссер никак не хочет туда возвращаться, а хочет искать любые пути невозвращения, то 1983-й начинается под лозунгом *«надо думать и об Андрюше, и о работе»* . Иными словами, Тарковский весь погружен в поиски путей невозвращения в СССР и переезда сюда, в Италию, младшего сына.

В Рим из Амстердама прибывает уже, по сути, устроившая свою «потустороннюю» частную жизнь Ольга Суркова. Всю ночь говорят о том, «как поступать и как жить дальше». На словах вроде бы все ясно, но Тарковский не спит, мучается. Заснув, переживает чувство неизбывной опасности и страха. Проснувшись, ощущает себя счастливым только потому, что все это — лишь дурные сны и ничего еще не совершено. Болит сердце. А оттого, что появляется какой-то более или менее внятный план, делается еще страшнее и еще больнее.

По наблюдениям Сурковой, отношения супругов приобрели за рубежом иной характер, чем на родине. Если в Москве Лариса распоряжалась всеми финансовыми вопросами, то в Риме все переменилось. Этим всецело занялся Андрей Арсеньевич. Прежде всего, решил средства экономить, поскольку «боялся и не понимал предстоящую западную жизнь как в духовном, так и в экономическом плане». Лариса, убежденная, что им нужно оставаться на Западе, «не желала даже на йоту пересмотреть свои взаимоотношения с деньгами, воздержаться от чрезмерных для их доходов трат»[222].

Многие из трат утаивались от Тарковского, а он, в свою очередь, прятал от супруги деньги. Лариса быстро обнаруживала упрятанное. Был найден и дневник мужа. Суркова вспоминает, как, ища у нее сочувствия, подруга зачитывала ей некоторые записи, особенно обидные для нее, Ларисы.

14 января Тарковский пишет письмо Ермашу, так и оставшееся неотправленным. Режиссер намеревается «прояснить вопросы», которые могут вызвать беспокойство Ермаша, но, по сути, пытается обосновать причины своей задержки в Италии. Тарковский выстраивает довольно наивную идеологическую декорацию, камуфлируя истинные мотивы своего нежелания возвращаться. Вряд ли кого-то этот камуфляж мог обмануть, тем более что со всеми доводами «начальство» уже ознакомлено. В конце концов он пишет о плохом самочувствии, что есть чистая правда: со здоровьем неважно.

Андрей Арсеньевич не устает искать наиболее эффективные, даже и «окольные», пути воздействия на советскую бюрократию.

Он готовится писать президенту Италии Алессандро Лертини (1896—1990). Одновременно дает поручение Сурковой связаться с Мстиславом Ростроповичем и Пером Альмарком ддя консультаций. Надиктовывает ей тезисы предстоящих встреч. Его очень беспокоит, на кого он может рассчитывать, если отечественные власти задумают вывезти его и его семью насильственно. Кто поддержит? У Ростроповича режиссер ищет *«совет и практическую помощь»* в деле *«официальной зацепки»* на Западе. Но в Америке жить он не хочет, поскольку всегда был *«человеком европейским»* . Он готов даже *«платить советской стороне необходимый процент в валюте»*, если ему разрешат работать за рубежом.

Письмо президенту написано. Послано письмо и папе Войтыле, ожидается встреча с ним.

Послание Пертини (25 января 1983 года) — это просьба об *«авторитетном вмешательстве»* , которое сможет хотя бы *«временно облегчить положение»* режиссера. Нет, он не диссидент, заверяет Андрей Арсеньевич, его политическая репутация в СССР может считаться *«благонадежной»*[223]. Он более двадцати лет работает на благо советского кино, хотя удалось сделать *«всего лишь пять картин»*, поскольку все это авторские картины, а не заказанные руководством советского кинематографа. Тарковский в очередной раз перечисляет обиды, нанесенные ему чиновниками от кино, и главное — снимать кино в своей стране становится для него все труднее. Несмотря на признание за рубежом, у себя в отечестве он не получил ни одной награды. Его фильмы продавали в прокат на Запад, но он ничего не имел от этих продаж. Не может он дать положительный ответ и на многочисленные предложения работы из-за рубежа, если они не санкционированы руководством советского кинематографа.

Тарковский рисует невеселое собственное будущее и будущее своей «Ностальгии», поскольку фильм могут не дать закончить, отозвав режиссера в Москву, где он надолго останется без работы. Описывает он и положение своей семьи, детей, оставшихся на руках у престарелой и больной тещи. Его сын Андрей *«практически остается в Москве заложником»*, потому что власти запретили взять его в Италию.

«Надеюсь, мне удалось описать Вам, ныне нахожусь. В Италии у меня реальные возможности продолжать профессиональную работу. Меня просят поставить, в муниципальном театре Флоренции. У меня есть новые кинопроекты, к примеру экранизация “Гамлета”, которая всегда была моей сокровенной мечтой. РАИ и Экспериментальный киноцентр в Рыме также готовят мне предложения. Но, главное, итальянские друзья предоставляют мне

возможность организовать школу повышения квалификации для профессионалов кино — режиссеров, сценаристов, операторов, монтажеров. Эта инициатива могла бы быть очень полезной как для итальянского, так и для европейского кинематографа в целом…»

Тарковский просит Пертини обратиться к Андропову с просьбой о продлении срока его пребывания в Италии до двух или трех лет и о приглашении его семьи, чтобы им было дозволено выехать в Рим на тот же срок.

Содержание этого письма в той или иной форме уже звучало в других посланиях другим «значительным лицам» и будет еще не раз звучать в течение последующей жизни Андрея Тарковского и его борьбы за право частного поступка — как творческого, так и бытового. Практические же результаты, как правило, будут несоизмеримы по своей малости с теми утратами, которые понесет художник в ходе этой борьбы.

В феврале директор «Мосфильма» вновь прилетает в Рим. Андрея по просьбе Сизова приглашают в посольство. Речь все о том же: надо ехать в Москву вместе с женой. Режиссер упорно сопротивляется. Во время двухчасовой приватной встречи Тарковский в который раз приводит уже знакомые аргументы много работы, каждый день на счету; Андрюша будет еще больше страдать, если оставить его через два-три после приезда; нет веры Ермашу.

В итоге Н. Т. Сизов соглашается. Настаивать на отъезде в Москву не будут, а срок пребывания Ларисы продлят с февраля до конца апреля. Расстаются дружески. Директор «Мосфильма» покидает Рим, прихватив очередную посылку: Анне Семеновне — лекарства, брюки – Андрюше. Но Николай Тимофеевич не знает, что в посылке есть еще и… кольцо, положенное под второе дно в коробочке из-под лекарств. Посылка с кольцом, к счастью, доходит благополучно. Теперь надо за него получить деньги…

Тарковский пытается обсудить с супругой все возможные варианты их дальнейшего существования, даже очень неблагоприятные. Не исключена, на его взгляд, и такая ситуация, когда нужно будет отсидеться, переждать, если не сразу удастся заключить контракт. Обсуждают вопрос о квартире, которую нужно подготовить, прежде чем кончится контракт с РАИ. Купить квартиру в центре Рима — дорого. Может быть, уехать до контракта, до начала работы куда-нибудь в деревню, где можно недорого жить?..

Получив указания от Тарковского, О. Суркова обратилась за

помощью к писателю Владимиру Максимову (1930—1995), возглавлявшему самый крупный эмигрантский журнал «Континент». С ним Тарковский познакомился гораздо раньше — с легкой руки Кончаловского. Энергичный писатель не мешкая связался с Мстиславом Ростроповичем и Василием Аксеновым. Далее начались поиски работы дня Тарковского, ссылаясь на которую он мог бы просить продления визы для пребывания с семьей на Западе. Ольга Евгеньевна находилась в добрых отношениях с Анной-Леной Вибом, одним из ведущих продюсеров Шведского киноинститута. Тарковский согласился на этот канал поиска работы. После переговоров с коллегами и начальством Анна-Лена сообщила, что киноинститут заинтересовался перспективой сотрудничества с Тарковским. Вначале речь шла о новой, оригинальной постановке «Гамлета».

В марте из Москвы прилетает Олег Янковский, привозит фотографии Тяпуса, Анны Семеновны и Дакуса. Привозит актер и вырезку из «Советской культуры» с материалами «обсуждения» кинематографистами «итогов и перспектив развития советского кино», вышедшими по следам расширенного заседания коллегии Госкино СССР. После прочтения у режиссера складывается твердое убеждение, что не будет для него больше никакой возможности *«сделать то, что должно еще делать»* .

Все это время Тарковский жалуется на пугающие боли в сердце.

Минул второй день рождения, который он встречает в Италии и он вновь убеждает себя отважиться на решительный шаг — жить по-новому. Ведь он все время на нервах, не может найти «правильной линии поведения», а главное – страх и еще раз страз. Но как это по-новому? Кажется, что его уж слишком тяготит груз житейских забот и он хочет отринуть все это, уйти целиком в творчество.

22 мая Андрей и Лариса возвращаются с Каннского валя, где «Ностальгия» получила ряд авторитетных призов. За три дня до возвращения в Рим режиссер отправляет Ф Ермашу письмо на тему фестивальной борьбы С. Ф. Бондарчука, бывшего в составе жюри, с «Ностальгией» и дальнейшей ее судьбы. Послание завершается следующими словами. *«…Завтра я возвращаюсь в Рим собирать чемоданы…»*

На самом же деле ни о каких чемоданах никто не помышляет. Семья думает о приобретении дома. 24 мая Тарковский отравляется с этой целью в Сан-Грегорио. Смотрят красивый но потрепанный временем родовой замок *«принчипессы Бранкаччо»* .

У Андрея рождается мысль снять только часть замка – со спальней, гостиной и кабинетом для работы, хотя *«страшновато — сплошной лабиринт, пыльный, запущенный»*, Сан-Грегорио — небольшой старинный городок, расположенный в гористой местности, всего в сорока километрах от Рима. Около двух тысяч жителей, занимающихся сельским хозяйством. Чудесные окрестные пейзажи, патриархальный уклад, узкие улочки, невысокие дома… С княгиней Бранкаччо Андрей знакомится на одной из встреч со зрителями. С ее помощью режиссер снимает в Сан-Грегорио небольшую квартиру в доме на виа Рома, а после долгих колебаний покупает принадлежащий княгине небольшой двухэтажный дом, требующий капитального ремонта. Андрей сам составляет чертежи перестройки приобретенного жилища. Но помимо денег требовалось разрешение архитектурно-пейзажного управления на запланированную перестройку…

Хлопоты по приобретению нового жилища не рассеивают тяжелых предчувствий: *«Пропал я… Мне и в России не жить, и здесь не жить…»* Между тем на родине Андрей Арсеньевич будет уволен со студии «Мосфильм» 28 мая 1983 года «за неявку на работу без уважительной причины», о чем его, вероятно, так и не оповестили.

8 июня семья переезжает в Сан-Грегорио, чтобы быть поближе к предполагаемому месту жительства. Через неделю Тарковские дом покупают, заплатив за него 50 миллионов лир.

Ольга Суркова, бывавшая там, с интересом наблюдала, как в Андрее Арсеньевиче пробуждается «то ли крестьянское, то ли помещичье» нутро. Супругам нравилось быть владельцами имения, и тут они понимали друг друга. Их небольшая квартира находилась в старом итальянском доме с толстыми каменными стенами напротив входа в их частные владения. Помещение не отапливалось по причине южного климата. И в зимнюю пору было довольно прохладно. По словам Ольги Евгеньевны, Тарковский мечтательно поглядывал на основной замок в надежде его купить и организовать там киноакадемию для лучших режиссеров мира, включая Феллини или Антониони, чтобы просвещать их в духе своего мировидения.

Рассказывает Суркова и о поездках Андрея на автобусе в Рим, приводивших Ларису Павловну в неистовство, потому что муж ехал работать над фильмом о себе с Донателлой Бальиво.

За время проживания в Сан-Грегорио Тарковский успел подружиться с некоторыми жителями городка. С мэром Франческо Первенанци, например, у которого сложилось впечатление, что Тарковский чувствовал себя комфортно в новом для него окружении.

В конце месяца у Тарковского состоялась встреча с советником посольства СССР в Италии В. Жиляевым и представителем «Совэкспортфильма» В. Нарымовым по поводу его очередного письма Ф. Ермашу. В целях безопасности режиссер назначил встречу в гостинице «Леонардо да Винчи», куда и прибыл, захватив свидетелей. В ответ на настоятельные просьбы вернуться в Москву дал категорический отказ. После этих бесед в Тарковском укрепляется уверенность, что его «пасут» агенты КГБ. В период пребывания за границей эта «тема» особенно волнует Андрея, вселяя нешуточные опасения.

С 12 по 17 июля режиссер находится в Лондоне по вопросам предстоящей постановки оперы «Борис Годунов». В августе же получает официальное сообщение из советского консульства, что письменного ответа на его послания в ЦК не будет и что для приведения в порядок всех его дел ему вместе с женой следует немедленно вернуться в Москву. Вместо этого в самом конце месяца Тарковский с супругой направляются в Нью-Йорк, а оттуда — самолетом в Лас-Вегас. Здесь их встречают Том Ладди, Кшиштоф Занусси и Ольга Суркова. Затем всей компанией направляются машиной в Теллурайд (штат Колорадо) на фестиваль некоммерческого кино. С кинокритиком и соучредителем фестиваля Томом Ладди, хорошо известным советским кинематографистам, Андрей Арсеньевич встретился еще на Каннском фестивале, где и получил приглашение в Теллурайд.

В Штатах Тарковский продолжает искать пути решения своих семейных проблем во время встреч с Василием Аксеновым и Мстиславом Ростроповичем.

Осенью 1983 года между Андреем и его родными, отцом и сестрой, состоялась переписка, которую марина Арсеньевна назвала «странной». Это был период, когда решение Андрея Тарковского не возвращаться в СССР приобрело вполне реальные формы. Дошли об этом слухи и до Арсения Александровича. В Дом ветеранов в Матвеевском, где проживал Арсений Тарковский, прибыл Н. Сизов и вызвался передать Андрею письмо, сообщив предварительно, что сын его, закончив «Ностальгию», не хочет возвращаться на родину. Арсений Александрович написать согласился. Но не для того, убеждена его дочь, чтобы «угодить лицемерам и ничтожествам, обладавшим властью, а для того, чтобы предостеречь сына от трудной участи русского таланта на чужбине». 76-летний отец «писал письмо и плакал».

«6 сентября 1983.

Дорогой Андрей, мой мальчик!

Мне очень грустно, что ты не написал нам ни строчки, ни

мне, ни Марине. Мы оба так тебя любим, мы скучаем по тебе.

Я очень встревожен слухами, которые ходят о тебе по Москве. Здесь, у нас, ты режиссер номер один, в то время как там, за границей, ты не сможешь никогда реализовать себя, твой талант не сможет развернуться в полную силу. Тебе, безусловно, обязательно надо возвратиться в Москву; ты будешь иметь полную свободу, чтобы ставить свои фильмы. Все будет, как ты этого захочешь: и ты сможешь снимать все, что захочешь. Это обещание людей, чьи слова чего-то стоят и к которым надо прислушаться.

Я себя чувствую очень постаревшим и ослабевшим. Мне будет в июле семьдесят семь лет. Это большой возраст, и я боюсь, что наша разлука будет роковой. Возвращайся поскорее, сынок. Как ты будешь жить без родного языка, без родной природы, без маленького Андрюши, без Сеньки? Так нельзя жить, думая только о себе — это пустое существование.

Я очень скучаю по тебе, я грущу и жду твоего возвращения. Я хочу, чтобы ты ответил на призыв твоего отца. Неужели твое сердце останется безразличным?

Как может быть притягательна чужая земля? Ты сам хорошо знаешь, как Россия прекрасна и достойна любви. Разве не она родила величайших писателей человечества?

Не забывай, что за границей, в эмиграции самые талантливые люди кончали безумием или петлей. Мне приходит на память, что я некогда перевел поэму гениального Махмуткули под названием “Вдали от родины”. Бойся стать “несчастным из несчастных” — “изгнанником”, как он себя называл.

Папа Ас, который тебя очень сильно любит».

От сына пришел ответ. «Не знаю, – говорит Марина Тарковская, – кому больше было адресовано письмо – папе, ЦК или КГБ. Думаю, скорее двум последним адресатам».

«16/IX 83 г.

Дорогой отец!

Мне очень грустно, что у тебя возникло чувство, будто бы я избрал роль “изгнанника” и чуть ли не собираюсь бросить свою Россию… Я не знаю, кому выгодно таким образом толковать тяжелую ситуацию, в которой я оказался “благодаря” многолетней травле начальством Госкино и, в частности, Ермашом, его председателем.

Может быть, ты не подсчитывал, но ведь я из двадцати с лишним лет работы в советском кино – около 17-ти был безнадежно безработным.

Госкино не хотело, чтобы я работал!

Меня травили все это время, и последней каплей был скандал в

Канне, в связи с неблагородными действиями Бондарчука, который, будучи членом жюри фестиваля, по наущению начальства старался (правда, в результате тщетно) сделать все, чтобы я не получил премии я получил их целых три за фильм "Ностальгия". Этот фильм я считаю в высшей степени патриотическим, и многие из тех мыслей, которые ты с горечью кидаешь мне с упреком, получили свое выражение в нем. Попроси у Ермаша разрешение посмотреть его, и все поймешь и согласишься со мной.

Желание же начальства втоптать мои чувства в грязь означает безусловное и страстное мечтание отделаться от меня, избавиться от меня и моего творчества, которое им не нужно совершенно.

Когда на выставку Маяковского, в связи с его двадцатилетней работой, почти никто из его коллег не захотел прийти, поэт воспринял это как жесточайший и несправедливейший удар, и многие литературоведы считают это событие одной из главных причин, по которым он застрелился.

Когда же у меня был 50-летний юбилей, не было не только выставки, но даже объявления и поздравления в нашем кинематографическом журнале, что делается всегда и с каждым членом Союза кинематографистов[224]. Но даже эта мелочь – причин десятки – и все они унизительны для меня. Ты просто не в курсе дела.

Потом я вовсе не собираюсь уезжать надолго. Я прошу у своего руководства паспорт для себя, Ларисы, Андрюши и его бабушки, с которыми мы смогли бы в течение 3-х лет жить за границей с тем, чтобы выполнить, вернее, воплотить свою заветную мечту: поставить оперу "Борис Годунов" в Covent Garden в Лондоне и "Гамлет" в кино. Недаром я написал свое письмо-просьбу в Госкино… Но до сих пор не получил ответа.

Я уверен, что мое правительство даст мне разрешение и на эту работу и на приезд сюда Андрюши с бабушкой, которых я не видел уже полтора года.

Я уверен, что правительство не станет настаивать на каком-либо другом антигуманном и несправедливом ответе в мой адрес. Авторитет его настолько велик, что считать меня в теперешней ситуации вынуждающим кого-то на единственно возможный ответ просто смешно; у меня нет другого выхода: я не могу позволить унизить себя до крайней степени, и письмо мое просьба, а не требование. Что же касается моих патриотических чувств, то смотри "Ностальгию" (если тебе ее покажут) для того, чтобы согласиться со мной в моих чувствах к своей стране. Я уверен, что все кончится хорошо, я кончу здесь работу и вернусь очень скоро с Анной Семеновной и Андреем и с Ларой в Москву, чтобы обнять

тебя и всех наших, даже если я останусь (наверняка) в Москве без работы. Мне это не в новинку.

Я уверен, что мое правительство не откажет мне в моей скромной и ЕСТЕСТВЕННОЙ просьбе.

В случае же невероятного – будет ужасный скандал. Не дай Бог, я не хочу его, сам понимаешь.

Я не диссидент, я художник, который внес свою лепту в сокровищницу славы советского кино. И не последний, как я догадываюсь.

(В "Советском фильме" один бездарный критик, наученный начальством, запоздало назвал меня великим.) И денег (валюты) я заработал своему государству больше всех бондарчуков, вместе взятых.

А семья моя в это время голодала. Поэтому я не верю в несправедливое и бесчеловечное к себе отношение. Я же как остался советским художником, так им и буду, что бы ни говорили сейчас виноватые, выталкивающие меня за границу.

Целую тебя крепко-крепко, желаю здоровья и сил. До скорой встречи.

Твой сын – несчастный и замученный Андрей Тарковский.

P.S. – Лара тебе кланяется».

Стиль письма брата, его содержание, полагает Марина Арсеньевна, свидетельствовали о том, что Андрей не сомневался: оно дойдет и до официальных инстанций.

«Это была еще одна полная отчаяния и безнадежности попытка достучаться до правительства, которое оставалось глухо ко всем его предыдущим просьбам о продлении срока его пребывания за границей и о выезде к нему родных.

Папе было трудно отвечать Андрею – он мучительно переживал происходящее, да и практически он не мог написать того, что ему хотелось, – помимо внешнего, у него был свой, "домашний" цензор…

Папа просил меня ответить на Андреево письмо. Я не сохранила своего черновика, но хорошо помню те чувства, с которыми писала этот ответ. Я включилась в игру Андрея и обращалась не к нему, а к тем, кто будет мое письмо читать…»[226]

Тарковский уезжает в Англию. Здесь его ждут работа над постановкой оперы Мусоргского и ее премьера в Ковент-Гардене. В Англии семья пробыла около двух месяцев. Андрей Арсеньевич доволен: опера прошла «с огромным успехом». Из Лондона же режиссер шлет еще одно письмо Ю. Андропову, поскольку не уверен, что первое дошло до адресата.

19 октября режиссер возвращается в Италию и вплоть до декабря не имеет никаких официальных ответов из Москвы. Хотя по ряду обстоятельств подозревает, что решение об их семье на самом верху уже есть. Правда, к этому моменту «все запуталось от вранья еще больше». Окольными путями режиссер узнает, что в Италию приезжает Ф. Т. Ермаш, и хочет с ним встретиться. Он обращается за разъяснением в посольство. Ему обещают позвонить.

Встреча с Ермашом состоялась 15 декабря. На новые предложения вернуться режиссер ответил отказом. После встречи Тарковский посещает «ведьму» Флорес, получает успокаивающие разъяснения. Анжела уверена, что решение на его счет уже принято. Тянет Ермаш, пользуясь последней возможностью «надавить» на режиссера. Словом, заверила Флорес, все будет хорошо.

В1989 году в известном нам выступлении в «Советской культуре» Ф. Т. Ермаш так прокомментировал упомянутую встречу:

«…О моем приезде в Рим он знал и в первый же день вечером позвонил в гостиницу. Я ему предложил встретиться в посольстве, он отказался, но согласился поздно вечером, когда я освобожусь, приехать в гостиницу. И он приехал, но не один, а с какой-то женщиной, которая хотела присутствовать при разговоре. Когда я выразил недоумение, она ушла в другой конец холла. Честно говоря, разговор не ладился. Чтобы его успокоить, я сказал, что мы не будем обсуждать все, что он написал в письме в мой адрес, об этом говорят дома. Он, потупив взор, согласился и облегченно вздохнул, какая-то неловкость у него прошла. Я объяснил, что в стране происходят изменения, что меняется и отношение к зарубежной работе советских мастеров искусства. Привел пример с О. Иоселиани, который снимает фильм во Франции, есть и другие проекты. Думаю, что это станет нормальным процессом, но только решать это нужно при соблюдении установленного порядка. Да и потом — нужно же подготовить фильм “Ностальгия” для выпуска на советский экран, нехорошо, если кто-то другой будет дублировать его фильм. Однако для него этот вопрос был решенным. Никакие заверения его уже не интересовали.

А. Тарковский уехал в Лондон… Наше посольство в Лондоне еще раз от имени руководства предложило ему вернуться в СССР и решить все вопросы его зарубежной работы в установленном порядке. Но и это не возымело действия…»

«Ностальгия». Хронотоп странствий

…Не уверен, что путешествие всегда оканчивается возвращением. Человек никогда не может вернуться к исходному пункту, так как за это время изменился. И, разумеется, нельзя убежать от себя самого: это то, что мы несем в себе, — наше духовное жилище, как черепаха панцирь…

А. Тарковский

«Ностальгии» предшествовал документальный фильм «Время путешествий Андрея Тарковского и Тонино Гуэрры» — как своеобразное предисловие к ней. Путешествие началось из дома Тонино Гуэрры в городке Пеннабилли, расположенном в долине реки Мареккья (провинция Романья). Обилие впечатлений было таково, что на четвертый день Тарковский сказал: *«У меня ощущение, что мы путешествуем уже две недели…»«Слишком красиво»*, — был его приговор. Он говорил, имея в виду будущую «Ностальгию»: *«Я еще ни разу не видел места, где мог бы оказаться наш персонаж. Мне очень важно, чтоб это было связано не с красотой Италии, не с шедеврами ее архитектуры, а с людьми, происшествиями, чувствами — тогда мне будет легче…»*

Внимание Тарковского привлек вполне заурядный, с точки зрения обычного итальянца, курортный городок Баньо Виньони, куда группу привез кинооператор Лючано Товоли, чтобы показать режиссеру свои любимые места. В центре его, где обычно находится главная площадь, был расположен большой облицованный камнем бассейн с целебной водой из минерального источника. Тарковский провел здесь несколько недель, снимал окрестные пейзажи. Осенью следующего года он вернулся сюда для съемок «Ностальгии». Снова жил в гостинице „Ла Терма» — в номере, который поразил его тем, что одно из его окон выходило в шахту несуществующего лифта — спроектированного, но так и несмонтированного.

«Я не знаю, что такое дом… Пальто, зонт… Но то, о чем мы говорили друг другу, слишком легкая материя, она не может оставаться взаперти…» Этими стихами, написанными Гуэррой ночью перед приходом Андрея и посвященными ему, начинается их общение утром в доме Тонино, который суждено покинуть не только их словам, но и их телам.

Фильм открывается темой дома — дома-клетки и дома, распахнутого и вовнутрь и вовне.

«Ностальгия», по словам Т. Гуэрры, и возникала на основе фильма, посвященного путешествиям Тарковского по Италии, из совместных раздумий в рамках первоначальной идеи.

По замыслу сценария, русский писатель приезжает в Италию, чтобы найти для задуманной им книги документы, связанные с судьбой крепостного музыканта XVIII века Сосновского, прототипом которого был реальный русский композитор Березовский[226]. Крепостной графа Шереметева, он был послан учиться в Болонью, достиг больших успехов, концертировал, стал академиком и вернулся в Россию, чтобы выкупиться из крепости. В России он женился, но освободиться ему не удалось. По преданию, он спился и в конце концов повесился, хотя на деле все было иначе.

Вокруг этой истории и начались дискуссии режиссера и сценариста на тему русской ностальгии: русский человек, если он хотел жить за границей, уже тогда должен был порвать с родиной. Удивительно, как сам герой «Ностальгии» оказался в начале 1980-х годов в Италии по такому несерьезному, с официальной точки зрения, поводу. Примечательная художественная условность…

А. Тарковский довольно подробно делился своими мыслями и переживаниями по поводу съемок фильма с режиссером Глебом Панфиловым, когда тот был в Риме.

Работа в условиях капиталистического кинопроизводства не оставляла времени на размышления и самокоррекцию, и с непривычки Тарковского, по его словам, не покидал страх – правильно ли он работает? Режиссер *«должен был работать как танк, двигаться в одном, едином направлении»* , хотя в неумолимом этом движении ему все время сопутствовал страх. Было тяжело, но он не мог никому в этом признаться, потому что здесь все так работают.

Тарковский вспоминает работу над кадром, в котором у него было около пятидесяти с лишним световых эффектов. Это надо было отрепетировать вместе с бригадиром осветителей и оператором одновременно, отрепетировать их синхронные действия. Когда сцена была закончена, раздались аплодисменты. На пленке материал оказался даже лучше, чем режиссер представлял себе во время съемки. Были и неудачи. Но даже на фоне этих неудач в «Ностальгии» были кадры, которые Тарковский, по его словам, ни за что не взялся бы снимать на «Мосфильме» в силу очень трудной их организации. Когда

позднее интервьюировали техническую группу, то все признали, что такого еще никогда не снимали по сложности поставленных перед ними задач. В съемочной группе говорили потом, что работать с Тарковским было очень трудно, но интересно. Причем настолько интересно, что работали даже в выходные дни. Замученные и усталые, они все-таки соглашались…

Но и для режиссера съемки были чрезвычайно тяжелы и утомительны, поскольку происходили не только в новых производственных условиях, но и с новыми людьми, работой которых он часто был недоволен. К тому же — постоянное физическое недомогание, неопределенность в положении семьи, за благополучие которой он несет ответственность, неровные взаимоотношения с женой. В этом смысле работа над «Ностальгией» была, может быть, не легче, а труднее съемок «Сталкера».

Приступив в начале 1983 года к монтажу, художник и этот период переживает достаточно мучительно. Сложность — в простоте картины. Она *«почти примитивна по форме»* , к чему режиссер и стремился. Но, получив такой материал, почувствовал страх: тут должно выйти или гениально, или абсолютно бездарно. Проблемы со здоровьем, перепады в настроении ставят работу в разные оценочные контексты: от ощущения полного поражения до взлета.

«Ностальгия», как и последующее «Жертвоприношение» благодаря тому, что делалась за рубежом, попадает в широкое и разнообразное интерпретационное пространство. В частности, о съемках «Ностальгии», как уже упоминалось, Донателлой Бальиво был снят документальный фильм.

Картина показывает работу над несколькими принципиальными для фильма эпизодами. Атмосфера съемок – прямая противоположность проповедническому пафосу речей Доменико. Это довольно скучная, на внешний взгляд, изнурительная проза. Но когда после суеты на съемочной площадке возникает уже снятый эпизод, он поражает прежде всего своей отличной от работы над ним самоуглубленностью, собранностью. И из «такого сора» — пасмурной дождливой погоды, кажущейся неразберихи на площадке, раздраженных указаний режиссера, томительной скуки ожидающих выхода в кадр актеров и прочего — растут «такие стихи»? В фильме Бальиво Тарковский говорит о трудности, даже истребительности выбранной им профессии. Кажется, что все его слова относятся к «истребительной» энергии именно съемочного периода.

Режиссер признается, что ему интереснее придумывать фильмы, писать сценарии, искать места для съемок, но не

снимать. Когда все придумано, все сделано, когда ты все изобрел, тебе надо еще, опираясь на технику кинематографа, все это реализовать. Это самый скучный момент. Здесь Тарковский, пожалуй, отчасти лукавит. Съемки для него действительно всегда отличаются особым напряжением. Но как раз по той причине, что наступает принципиальный диалог с реальностью как таковой, которую, с одной стороны, нужно бы подчинить исходному замыслу, а с другой — не законсервировать ее живую суть. Как можно было заметить, Тарковский, до определенного момента своего творчества во всяком случае, ведет напряженный диалог с действительной жизнью. В «Зеркале» еще так и происходит…

Фильм Бальиво держится, как нам кажется, на конфликте материальной приземленности, производственной обытовленности съемок и вырастающей из всего этого высокой духовности готовой картины. В этом видится преодоление духом творца стихийного сопротивления материи.

Оператор картины Джузеппе Ланчи, делясь впечатлениями о работе с Тарковским, обращает внимание на его бескомпромиссную требовательность к себе. С Тарковским понимаешь, что делаешь то, чего никогда раньше не делал. Что в своей работе продолжаешь исследовать новые технические возможности. Это обогащает как в профессиональном плане, так и в личном.

Исполнительница главной женской роли переводчицы Эудженим Домициана Джордано общение с Тарковским называет изумительным опытом. Для нее как «киноманки» работа с такой «колоссальной величиной» стала великим событием, хотя страхов и переживаний было много. Порой не нужен был и переводчик, достаточно видеть, как режиссер объясняет, смотреть ему в глаза, и все становилось понятно.

Интереснее всего, конечно, вслушаться в комментарий Эрланда Юсефсона, отношения которого с режиссером укрепились на основе взаимной симпатии. (В 1986 году, опираясь на впечатления работы с Тарковским над фильмом «Жертвоприношение», он напишет радиопьесу «Летняя ночь. Швеция»[227].)

В роли Доменико шведский актер увидел массу возможностей. Эрланд никогда не делал ничего подобного, поскольку Тарковский работает совсем не так, как он привык. Тарковский учит многому; но во время съемок нужно быть чуть более закрытым, сохранить тайну, чтобы дать зрителю возможность проявить фантазию и самостоятельно понять, что же творится в душе героя. И даже когда камера далеко, актер должен играть, как будто это крупный план. Это непривычно, потому что

обычно, когда камера далеко, можно не следить за выражением лица. Здесь нужно играть, как будто всегда снимается крупный план…

Формулируя отношение к странному своему герою Доменико в беседе с американским киноведом Гидеоном Бахманом, наблюдавшим за съемками[228], Тарковский говорил о нем как о последовательной и сильной личности. Уверенностью в своих действиях он как раз и привлекает русского писателя Горчакова, которому именно этого качества и не хватает. По убеждению Андрея Арсеньевича, самые сильные люди в жизни — это те, которым удалось до конца сохранить в себе детскую уверенность и интуитивную надежность.

«Ностальгия», как ее трактует режиссер, выражает беспокойство за будущее человечества и одновременно указывает на легкомыслие того же человечества, которое позволяет истории развиваться «своим обычным путем». Поэтому Доменико — положительный герой. Его борьба касается всех, и когда он обвиняет людей в пассивности, он, как убежден Тарковский, прав. Он «безумец», обвиняющий «нормальных» людей в их духовной немощи и жертвующий собой, чтобы встряхнуть их и заставить действовать, дабы изменить положение в мире.

«В характере Доменико важен, прежде всего, не его взгляд на мир, который толкает его к жертвоприношению, а тот метод, который он избирает для решения внутреннего конфликта…»

Тарковский много раз обращал внимание на то, что «Ностальгия» как-то сама собой выразила настроение пласте его собственного духовно-нравственного материала.

«Когда я впервые увидел весь отснятый материал фильма, то был поражен неожиданной для меня беспросветной мрачностью представшего зрелища. Материал был совершенно однороден по своему настроению и тому состоянию души, которое в нем запечатлелось. Я не ставил перед собой специально такой задачи, но симптоматическая для меня уникальность возникшего феномена состояла в том, что независимо от моих конкретных частных умозрительных намерений камера оказалась в первую очередь послушна тому внутреннему состоянию, в котором я снимал фильм, бесконечно утомленный насильной разлукой с моей семьей, отсутствием привычных условий жизни, новыми для меня производственными правилами, наконец, чужим языком. Я был изумлен и обрадован одновременно, потому что результат, запечатлевшийся на пленке и возникший передо мною впервые в темноте просмотрового зала, свидетельствовал о том, что мои соображения, связанные с возможностями и призванием экранного

искусства стать слепком человеческой души, передать уникальный человеческий опыт, — не плод досужего вымысла, а реальность, которая предстала передо мною во всей своей неоспоримости…»

Тарковский очень спешил закончить фильм к очередному Каннскому кинофестивалю. Но его настораживало известие, что Госкино *«навязало»* в этом году Каннам С. Ф. Бондарчука в качестве члена жюри. Андрей Арсеньевич понимает это как желание *«давить на него»* в будущей оценке картины и высказывает свои опасения представителям «Мосфильма», приехавшим в Рим на просмотр «Ностальгии». Андрей Арсеньевич узнает и о том, что в конкурсе на этот раз будет участвовать его любимец Робер Брессон. Тарковский убежден, что французы сделают все, чтобы дать Гран-при своему классику, тем более что тот никогда в конкурсе не участвовал. Режиссер нервничает. А Брессон уже будто бы заявил, что рассчитывает только на Гран-при…

12 мая в «Le Monde» появилось довольно большое интервью с Тарковским, взятое в Риме журналистом Эрве Губером. По словам режиссера, в своей картине он хотел рассказать, что такое ностальгия, которую он понимает *«по-русски»* , то есть как *«смертельную болезнь»*. Но главное из того, что говорил режиссер, было толкование героя как второго «я» автора. В этом интервью, вероятно, впервые прозвучало признание, что произведение стало высказыванием, совпавшим с душевным состоянием, которое художник испытывал во время пребывания в Италии, то есть фактически новой исповедью.

Происшедшее на фестивале было, с точки зрения Тарковского, ужасно. Хотя эффект фильм произвел огромный, Бондарчук, по наблюдениям Андрея, был все время против картины. В ответ же на заявление Брессона, что он хочет или «Золотую пальмовую ветвь», или ничего, Тарковский выступил с похожим заявление.

На пресс-конференции Тарковского попросили, в частности, сравнить его опыт работы в Союзе и на Западе, на что ответил: *«В Москве я никогда не думал о деньгах на съемку, о стоимости фильма, а здесь слышал об этом каждый день. Хотя в конце концов это оказалось не так страшно, но все-таки в этой ситуации сложнее быть верным себе. Хотя смысл хорошего воспитания в том, чтобы, так или иначе, оставаться самим собою. Нигде и ни к чему не следует приспосабливаться, в том числе и к Западу»* .

Гран-при в Каннах, который режиссер так и не получил, был для Тарковского чрезвычайно важен. Он сулил признание, деньги, новую позицию в отношениях с продюсерами. Но оглашенный результат, по словам Сурковой, бывшей свидетелем события, в

первые мгновения был подобен удару гильотины. «Пальмовая ветвь» оказалась у японца Сёхэя Имамуры («Легенда о Нараяме»). А Тарковский и Брессон получили по специальному призу жюри. Французский классик, говорят, бросил награду на пол. А затем несколько раз акцию повторил — по просьбам фотографов.

Андрея с трудом успокоили. К этому моменту стало известно, что кроме специального приза режиссер награжден еще двумя премиями: ФИПРЕССИ и Экуменического жюри. Но на церемонии вручения «Тарковский был взвинчен, нервозен и… обижен», бросив как бы через силу: «Мерси…»

Следующее крупное событие этого года в творческой жизни Тарковского, как мы помним, — «Борис Годунов» в Ковент-Гардене[229]. В июле режиссер пробыл в Лондоне около недели, занятый вместе с Николаем Двигубским работой над макетом декорации. Художником режиссер остался недоволен. Новая поездка туда же, но уже на два месяца состоялась осенью. Месяц длились репетиции. Очень легко было репетировать с Аббадо. Понравилась режиссеру и труппа. Словом, все, казалось были хороши, кроме Двигубского. Кончилось тем, что после генеральной репетиции, когда Тарковский узнал, что художник не согласен с его постановочной концепцией, то изгнал Двигубского как *«двурушника», «бездаря» и «лгуна»*.

Спектакль же имел успех и *«очень хорошую»* прессу. О. Суркова увидела в трактовке оперы новое восприятие темы народа сравнительно с тем, каким народ является в «Рублеве». Суть изменившегося взгляда: народ собирается вместе только для того, чтобы совершить какое-то ужасное действо. В «Борисе Годунове» Тарковского народ «более не творец истории, не высший и последний судья происходящих катаклизмов, народ предстал как стихийная, необузданная и жестокая сила, которая истребляет самое себя»[230]. Народ не провидец, а слепой. Вероятно, эта трактовка откликается в том, каким на сцене предстает Юродивый — на его голову надет мешок с небольшим отверстием только для рта. К тому же его ведет на поводу мальчик. Фигура ребенка, разнообразно представленная, играет важную смысловую роль в этом спектакле.

В промежутке между Каннским фестивалем и премьерой «Бориса Годунова» в Лондоне Тарковский, как мы помним, откликается на предложение Тома Ладди и посещает фестиваль некоммерческого кино в Теллурайде (Колорадо).

По пути к месту назначения Тарковский был поражен пейзажем, связавшимся в его воображении с Вагнером, шекспировским «Гамлетом», мифологическим Стиксом. Сам же

городок в горах показался игрушечным, а вся Америка — декорацией «какого-то Диснейленда», производящей впечатление временности из-за домов, построенных «из реечек, обструганных досок и фанерок». Он поражается тому, что в местах, где надо разговаривать с Богом (Долина Гигантов), американцы снимают вестерны, демонстрируя свою бездуховность. Они не чувствуют богатства земли, на которой живут!

С точки зрения Тома Ладди, этот фестиваль мог стать идеальным местом встречи «Ностальгии» с кинематографистами и любителями кино. Он пишет официальное обращение в Госкино с просьбой разрешить Андрею Арсеньевичу упомянутое путешествие. Тарковского нелегко было уговорить на поездку: Америка его не интересует, не его эта страна. На самом деле он не хотел лишний раз раздражать советских чиновников неугодными официальным властям действиями. Ведь Ладди так и не удалось добиться официального разрешения из Москвы.

На следующее утро после прилета в Лас-Вегас к месту назначения двинулись уже на машинах. Кроме Тарковских с Сурковой, Ладди и польского режиссера Кшиштофа Занусси в группу входили американские сценаристки, кинорежиссер с Филиппин. Позднее присоединилась третья машина с супружескими парами из Китая и Израиля. Следование через каньоны показалось инопланетным путешествием. Наконец, Теллурайд – «туристическое местечко, затерянное в горах». Андрея Тарковского приняли весьма уважительно. Пресс-конференцию с ним объявили отдельно. Перед демонстрацией «Ностальгии» зрителям был представлен коллаж, собранный из фрагментов предыдущих картин режиссера. Затем – выступление Тарковского, предваряющее просмотр «Ностальгии».

В мемуарах Ольги Сурковой помещена неполная запись пресс-конференции, свидетельствующей, на ее взгляд, о том, как трудно вести диалог представителям разных культур. Действительно, процитированные фрагменты из выступлений русского режиссера оставляют ощущение дискомфорта из-за отсутствия контакта с аудиторией. Толкуя духовную ситуацию в Америке, Тарковский говорил о ее сложности сравнительно с Россией, потому что предки нынешних американцев *«обрубили свои корни в Европе»* . А человек не может жить только прагматическими целями даже в очень хорошо организованном стаде. Он просто выродится.

Кшиштоф Занусси, значительно сблизившийся в эту поездку с Андреем, так прокомментировал драматическое общение русского коллеги с американцами: «Американская психология, особенно если это психология жителей какого-нибудь крохотного

городка в штате Колорадо, где смешались и выдающиеся интеллектуалы, и очень простые, хотя и сердечные, люди, представляла собой нечто такое, с чем Андрей поначалу никак не мог справиться. Надо сказать, что это взаимное непонимание было удивительно! И мне запомнился один обмен фразами… Кто-то из молодых людей, слыша то, что Тарковский говорил об искусстве, о призвании художника, о назначении человека, сразу же увидел в нем гуру (а потребность в гуру очень сильна в Америке) и простодушно вопросил: “Мистер Тарковский, а что я должен делать, чтобы быть счастливым?” Вопрос этот, по американским понятиям, вполне обычен, но для Андрея он был просто ошеломляющим. Он прервал речь и спросил меня: “Чего этот человек хочет? Почему он задает такие глупые вопросы?”

Я попытался объяснить Андрею, что он слишком строг к этому парню, что он не должен на него злиться, а должен ему что-нибудь посоветовать. Андрей говорит: “Ну как я могу что-то советовать? Разве он сам не знает, для чего живет?” Я говорю: “Представь себе, он действительно не знает, зачем живет, а ты ему скажи нечто такое, что для тебя очевидно…” Но Андрей пожал плечами и сказал: “Пусть он задумается над тем, к чему он вызван из небытия, зачем призван к существованию, пусть попытается отгадать роль, которая ему в космосе предназначена, пусть исполнит ее, а счастье… оно либо придет, либо нет…” Мне все это было понятно, но потребовалось, наверное, минут десять, чтобы молодой человек оправился от шока, ибо слова, которые он услышал от Андрея, были для него абсолютно непонятны…»[231]

После «Ностальгии» намечаются два проекта – «Гамлет» и «Ведьма». Тарковский хочет как можно быстрее «застолбить» любой из них. Это ведь еще один якорь, брошенный здесь, за рубежом. К счастью, появляется Анна-Лена Вибом. 24 марта 1983 года происходит их встреча. К маю будет заключен договор на написание сценария «Ведьма». Пока Тарковский будет над ним работать, Вибом займется поиском денег для «Гамлета».

Работа над сценарием «Жертвоприношение» начнется 23 ноября. А в воображении возникнет еще одно название – «Вечное возвращение». Как говорил Заратустра, «радость хочет вечности всех вещей, она рвется в свой *вечный, вековечный дом*».

Дорожные жалобы, или Полеты во сне и наяву

Веселая душа (в отличие от тяжеловесной и мрачной) уже

наполовину спасена.
А. Тарковский

«От исповеди к проповеди» назвала свои размышления о «Ностальгии» Майя Туровская, полагая, что после этого фильма смысл кризиса, отразившегося еще в «Сталкере», стал очевиден и осознан. Тарковский «все больше становится моралистом по преимуществу». А постулат «запечатленного времени» вое больше уступает «осознанию мессианской роли художника в мире»[232].

Леонид Баткин, восторженно воспринявший, как мы помним, «Зеркало», к «Ностальгии» отнесся гораздо более холодно. Фильм об эмиграции, с его точки зрения, обернулся предсмертной темой апокалипсического ужаса. Тем не менее никакого серьезного всемирного Апокалипсиса у Тарковского Л. Баткин не видит. Он видит личный Апокалипсис, то есть неизбежность смерти одного человека и тревожные раздумья о ней. Поразил ученого финал.

«Кадр этот стоит перед глазами и будет стоять всегда. Это будущее, загробное будущее, тот свет. Внутри этого будущего — настоящее, итальянское настоящее, двор известного собора, который поминал еще Данте. Внутри же романского храма, внутри Италии, внутри эмиграции и настоящего — прошлое, Россия, все тот же хутор, на склоне холма сидит герой, и с ним все та же собака…

Вот наконец-то все и совместилось! — будущее, настоящее. Прошлое, Россия, Италия, жизнь и вечность…

Финальный кадр возвращает всему какую-то тайну. И эту неудачную, на мой взгляд, ленту Тарковского, в которой разрушается, как, впрочем, и в “Жертвоприношении”, его прежняя поэтика и идет трагический поиск какого-то, может быть, другого языка, — эту ленту Тарковского я никогда не забуду…

Ходил по фильму русак Янковский, глотал воздух, как рыба, вытащенная на берег, шевелил немыми губами, искал что-то далекое, неясное. Плутал в церковном дворе герой с опрокинутым лицом. И казалось, все уже говорено-переговорено, показано-перепоказано — да еще этот невыносимо длинный проход со свечой, вызывающий впечатление неловкости, поскольку слишком уж все на поверхности.

Но вот финал… и мы встаем пораженные. Да, это Тарковский»[233].

Холодная отрешенность от живых «красот мира», которая настораживает в фильме Тарковского и Туровскую, и Баткина, привлекает Н. Болдырева. «Европа открылась Тарковскому… как цивилизация тупика, ибо материя здесь воспринимается всерьез,

а дух как религиозное украшение жизни…» Главная тема и главный конфликт — противостояние Востока и Запада в душе героя. Горчаков движется в «восточном направлении», как и сам Тарковский, для которого «смерть становится постоянным спутником и советчиком». Именно в Италии, полагает Болдырев, у Тарковского ясно обозначились «тоска, желание, влечение быть дома повсюду, в любом пространстве и времени», присущее странствующим восточным мудрецам Однако влечение такого свойства, если им и жил художник, мучительно раздваивало его. «Как художник Тарковский был чистым дзэнцем… Но как человек и частное лицо он пребывал в трагическом конфликте сознания, разорванного “непосильной борьбой” материи и духа, – в конфликте, сформированным христианским мифом о плоти, пленившей дух и насилующей его»[234].

Тема оставленного дома и желанного возвращения возникает вместе с титрами «Ностальгии». Три женские фигуры, мальчик и собака спускаются с взгорка. Видны река, белая лошадь, телеграфные столбы… Фигуры застывают в ожидании. Вспоминается начало «Зеркала» – с матерью, вечно ждущей супруга. Эти кадры – Россия. Но Россия тоже как бы застывшая в бесконечном ожидании возвращения.

Затем – поездка к старой деревенской церкви с изображением Мадонны дель Парто (XV век) Пьеро делла Франчески. Герой, писатель Андрей Горчаков[235] (Олег Янковский), отказывается идти в храм. Он не принимает «красот Италии» *только для себя одного*.

Церковь. Очевиден кризис героини, переводчицы Эуджения (Домициана Джордано), отдалившейся от своего женского призвания: рожать детей, растить их в терпении и самоотречении. Нет в ней веры, поэтому она и не может стать на колени перед Мадонной. Ей противопоставлены крестьянки, собравшиеся с молитвой перед культовой фигурой беременной Божьей Матери.

Сюжет духовных странствий Горчакова открывается образом Мадонны с плодом во чреве. Образ женщины, жены, матери. Матери и посвящен фильм. И Горчаков когда-то был охраняем женским лоном, и он отправился в мир испытаний. А теперь мучается болью невозвращения к первоначалам, естественным, а правильным, к первоначальному дому, к материнскому лону. И это, по Тарковскому, боль всеобщая. Повторим: главное в его кинематографе — образ охранительной материнской утробы, где человек, обымаемый животворящими водами, чувствует себя вполне безопасно и комфортно. Может быть, поэтому режиссер толковал свое «Зеркало» как высказывание на тему, что лучше бы и вовсе не рождаться? Фраза же была подхвачена как знак

влечения художника к абсолютной нирване, растворению в мироздании. А он ведь жаждал спасения в бытии…

С самого начала зритель «Ностальгии» должен пережить чувство фатальной нестыковки героя с иноплеменной средой, с чужим домом, весьма, по фильму, непрочным. Эуджения читает книгу стихов Арсения Тарковского, но в итальянском переводе. Для Горчакова – это еще один аргумент разъединенности людей в самом фундаменте существования.

Так же как поэт отторжен от себя в переводе, так и русский композитор из крепостных Павел Сосновский чужой в доброжелательно принявшей его Италии, но свой в России, где он обречен на неволю. Русское бездомье непреодолимо. Сам режиссер и в Италии жить не может, и дома не в состоянии. Что же делать? Как соединить обрывки?

Абсолютно утопический ответ Горчакова: разрушить государственные границы. В этом ответе — возврат к первобытным истокам, семейно объединяющим человечество. Влекущее начало не само родное гнездо, а женщина — жена, мать. Она и появляется в очередном видении Андрея. Сновидческий дом зритель пока видит только извне и на почтительном расстоянии. Он именно образ, декорация. Сыграло роль, вероятно, и то, что он так и не был снят в России, хотя такие съемки планировались. Покинутый русский дом становится чистым знаком. Уже хотя бы потому, что сам автор вычеркнул его из своей жизни — осознанно или бессознательно.

В своем гостиничном номере Горчаков ложится, как был, — в пальто, которое он в фильме практически не снимает как знак неприкрепленности к месту. Новое видение на тему единства женщины — жены — матери. Образы жены и Эуджении сливаются. Горчаков у постели беременной жены, заставляющей вспомнить Мадонну дель Парто.

Доменико (Эрланд Юсефсон), будущего своего «гида» в поисках истины, Горчаков впервые видит у бассейна. Головы находящихся в бассейне. Пар над термованной. Все это напоминает кадры из фильмов Ф. Феллини с примесью дантовской тематики. Образ современного человечества, пытающегося обессмертить себя не духовным подвигом, как Доменико, а лечебными ваннами. С точки зрения этого бездуховного мира, Доменико, конечно, сумасшедший, хотя и образованный: университет окончил, математик.

Единственный, кто воспримет всерьез и самого Доменико, и его историю, связанную с семилетним заточением семьи, – его двойник Горчаков. Цепочка двойников, переживающих катастрофу крушения мироздания (Сосновский — Доменико —

Горчаков), включает и самого Тарковского. Горчаков угадывает в странном итальянце носителя чистой веры, которой самому Андрею недостает. «Правду» Доменико Горчаков постигает, оказавшись в его убежище. Доменико раскаивается в том, что удерживал семью взаперти. Он, как, эгоист хотел спасти только себя и близких от мировой катастрофы, а *нужно спасать все человечество* .

До встречи с Доменико Горчаков существует в видениях о родине: о призрачной семье, о доме-призраке, не впервые возникающем в его кинематографе.

Но есть и материально весомый образ жилья – место проживания загадочного итальянца. Оно в центре сюжета. Не семилетняя тюрьма для родичей, а дом, обретенный во время подготовки к новой жертве. Но он, как и призраки Горчакова, также мало приспособлен, с обыденной точки зрения, для проживания. Холодное, неуютное пространство, открытое ветрам и дождям, будто умышленно распахнутое в неуютность вселенной. Кажется, в нем встретились интерьер квартиры Сталкера и внутренность чудесной Комнаты.

Герой Тарковского сознательно жертвует земным уютом. Ведь нельзя обустроить жилье в катастрофическом пространстве Земли, не обрекая себя прежде всего в слепоте своей на духовную погибель. На Земле возможно только такое обиталище, как убежище Доменико. Сквозь несуществующую, кажется, кровлю нескончаемо текут потоки воды из разверстых хлябей небесных. Для вечного странника Доменико в роли дома (материнской утробы) выступает мироздание, в котором обыкновенные люди не готовы жить в единстве со стихиями природы. Для идущего по этой дороге нет возврата к частному земному жилищу, к семье. И герой Тарковского неизбежно выбирает путь жертвенный, невозможный в реальности, в ее повседневности.

Такой выбор не мог бы состояться без привычки самого Тарковского к отечественному бездомью, олицетворенному и во «внесюжетном» персонаже крепостном композиторе Сосновском. Его письмо, отысканное Горчаковым и Эуджением, звучит за кадром:

«Любезный друг мой Федор Николаевич! Вот уже два года как я в Италии. Дм года важнейших для меня как в отношении моего ремесла, так и в житейском смысле. Сегодняшнюю ночь мне приснился мучительный сон. Мне снилось, что я должен поставить большую оперу в домашнем театре графа, моего барина. Первый акт шел в большом парке, где были расставлены статуи. Их изображали обнаженные люди, выбеленные мелом, вынужденные на протяжении всего действия стоять на

постаменте. Я тоже встал наподобие статуи. Я не смел шелохнуться, ибо знал, что буду строго наказан. Ведь за нами наблюдал сам наш барин. Я чувствовал, как холод поднимался по ногам моим, упирающимся в ледяной мрамор пьедестала. А осенние листья ложились на мою воздетую к небесам руку. Я, казалось, свершено окаменел. А когда уже совсем обессилел и почувствовал, что вот-вот упаду, я в ужасе проснулся. И догадался, что это был не сон, а правда моей горькой жизни. Я мог бы попытаться не возвращаться в Россию, но лишь помыслы об этом убивают меня. Ибо мысль, что я не увижу больше родной деревни, милых берез, не смогу более вдохнуть в грудь воздуха детства, для меня невыносима.

Низко кланяюсь, твой бедный покинутый друг Павел Сосновский»[236].

Тарковский перетолковывает события в жизни композитора в духе «Мартиролога». Биография Сосновского становится метафорой биографии самого автора. Едва ли не за каждым абзацем письма угадываются события жизни Андрея Арсеньевича, как он их воспринимал. Автобиографически точно указаны в письме и те стороны «крепостной» родины, которые влекут к себе несмотря ни на что: «родная деревня», «милые березы», «воздух детства». Детство в мировидении Тарковского не столько возрастной период жизни человека, сколько «пуповина», связывающая нас с природно-материнским лоном. Оно же в бытии Тарковского — начало личностного становления художника. Дом-оберег, который он всеми силами пытался воспроизвести в реальном бытии, будь то Мясное в России или Сан-Грегорио в Италии. Хотя и отверг опыт возвращения, продемонстрированный его внесюжетным героем. Может быть, гораздо более сильным оказался страх перед «крепостной» окаменелостью, чем тяга к «родной деревне» и «милым березам».

Почти документальная автобиографичность фильма предупреждает его абсолютное растворение в метафизической абстрактности символов.

Новое видение Горчакова — интерьер отечественного жилища героя. Его встревоженная жена, будто отвечая на зов мужа, поднимается с кровати. Затем, накинув на себя что-то из одежды, Мария покидает дом. А далее — тот самый пейзаж перед домом, те самые фигуры, вписанные в него, которые явились в Прологе. Мальчик, девушка (надо понимать, дети героя), молодая женщина и женщина постарше — эти фигуры соответствуют составу семьи самого Андрея Тарковского. Вплоть до собаки, заставляющей нас вспомнить любимого хозяином Дака.

Но в этих кадрах – эхо смерти. Точнее, смерти-превращения

героя, поскольку он все ближе подходит к приятию веры Доменико. Эпизод в конспектах Тарковского носит название «Луна», и ему, сколько можно понять, отводится чрезвычайно важная роль в фильме. Действительно, как дар ожидающим за домом медленно поднимается большой диск луны. Зрелище довольно впечатляющее, напоминающее нам об эпизоде из деревенской жизни Тарковского, когда он с семейством наблюдал нечто подобное в Мясном[237].

Далее – эпизод блуждания Горчакова в водах и беседы его с девочкой Анжелой.

Но вернемся к переживаниям Горчакова в момент первой встречи со странным итальянцем. Он чувствует свою ущербность из-за отсутствия веры, которой богат Доменико. Прислушаемся, как итальянец толкует Божье слово, обращенное к святой Катерине Сиенской: «Ты не та, что ты есть, я же тот, кто есть». Истина в Боге, который есть. Человек же никогда не тот, что есть, а всегда к истине движение в нескончаемых превращениях. Бесконечное движение к Божественной истине с неизбежными превращениями по пути и должен принять как веру до этого нетвердый в ней Горчаков. Но такая вера и есть отрицание домашнего постоянства.

Ему предстоит испытание — путь с зажженной свечой через бассейн. Так фактически предлагает продублировать собственный подвиг самосожжения новый учитель Андрея Доменико. Если воспринимать бассейн как метафору превращенной в адову муку современной жизни ослепленного человечества, то испытание Горчакова — несение в душе «искры Божьей» сквозь соблазнительную мерзость жизни и обретение единства с мирозданием через его Творца.

В фильмы Тарковского смех все-таки проникает, хотя он старается избегать его, как и всякий серьезно настроенный проповедник. Трудно сказать, какой была бы «Ностальгия», если бы роль Горчакова исполнил А. Солоницын или А. Кайдановский. Наверняка она утратила бы ту мягкую неопределенность образа, балансирование на границе, выпадение из русла, обозначенного режиссерским толкованием, что видно при исполнении роли Янковским. Олег Янковский имел индивидуальный человеческий «избыток», который, возможно, Тарковский и связывал со «слабостью духа». Мы же – с креном в комедийную, карнавальную сторону.

Тарковский хочет перед съемкой «огрубить» актера – пододвинуть в сторону Солоницына или Кайдановского. Но Янковский не Солоницын и уж тем более не Кайдановский. Он из

театра Марка Захарова. Именно оттуда взял его для роли в «Зеркале» Тарковский. Именно там актер надеялся сыграть роль Гамлета, а Тарковский предложил ему Лаэрта, на что Янковский не согласился. Одна из его наиболее известных киноролей – Мюнхгаузен, реплика которого «Все глупости на земле делаются с серьезным выражением лица. Так что улыбайтесь, господа, улыбайтесь!» стала визитной карточкой актера как при жизни, так и – что еще более существенно! – после смерти.

Еще более важны для понимания дарования Янковского как актера второй половины XX века роли в фильмах Р. Балаяна («Полеты во сне и наяву», 1983) и С. Микаэляна («Влюблен по собственному желанию», 1982) — с размытостью, неопределенностью, а может быть, и полифонией жанрового воплощения образа. Полифонию маргинального персонажа провоцирует как социально-культурная ситуация, в которой формировались характеры такого типа, так и сама личность актера. Не случайно в связи с образом Сергея из фильма Балаяна речь шла о портрете целого поколения, к которому причислял себя и Олег Янковский. «Ностальгия» и «Полеты…» вышли на экраны чуть ли не одновременно. И роднил их не только герой, созданный одним и тем же актером, но и тема утраты духовной родины[238].

Пока Янковский у Тарковского позирует (как «натурщик» в отечественном кино 1920-х годов) и не говорит ни слова, а это, собственно, большая часть фильма, то он еще остается в русле «дзенской» тенденции. Но как только режиссер дает ему хотя бы минимальную свободу в кадре (эпизод с девочкой Анжелой), актер возвращается к себе и начинает, как нам кажется, подспудно «спорить» с режиссером.

Все развитие сиены «с Анжелой» говорит о том, насколько трудно персонажу преодолеть «земное притяжение» и подготовить себя к подвигу в бассейне. И не столько потому, что силен мир земного соблазна, сколько потому, что живой личности актера ближе иные подвиги. Олег Янковский (равно и его персонаж) действительно тот самый «спасенный» из лужи, о котором он с неподражаемой интонацией передает хорошо известный анекдот, где комедийность реплики «спасенного» снижает сам акт спасения и карнавально возвышает персонажа анекдота. Этим персонажем Горчаков благодаря Янковскому остается на всем протяжении эпизода, а может быть, и оставался бы на протяжении фильма, получи он большую свободу.

Анекдот о человечестве, яростно сопротивляющемся спасению, поскольку привычнее находиться в дерьме (в луже). Но анекдот этот, надо сказать, чисто отечественного происхождения

и более соотносим с нашей ментальностью, куда входит и идея «третьего пути» России. Эту байку, выступая в различных телепрограммах на тему «путей» страны, не раз вспоминал уже в 2000-е годы Андрей Кончаловский.

В сцене с девочкой образ Горчакова, из-за нечаянной неуправляемости актера, становится объемнее, живее, ближе зрителю. А оттого, может быть, больший драматизм приобретает и финальное испытание, поскольку есть что преодолевать — индивидуальный жизненный опыт. По существу, упомянутый эпизод — кульминация на пути прощания Горчакова с земной жизнью. Тризна по себе самому.

В начале эпизода из уст выпившего героя прозвучат стихи Арсения Тарковского на своем природном языке, как бы преодолевающем чужеземность трактовки в итальянском переводе.

Я в детстве заболел
От голода и страха. Корку с губ
Сдеру — и губы облизну; запомнил
Прохладный и солоноватый вкус.
А все иду, а все иду, иду,
Сижу на лестнице в парадном, греюсь,
Иду себе в бреду, как под дуду
За крысоловом в реку…

Преодоление — и в их национальной автобиографичности. Имеется в виду не только естественная автобиографичность лирики. В этих стихах гораздо больше от биографии сына, нежели отца. Это ощущение постоянной промозглой зябкости, жажды во что бы то ни стало согреться, порождаемое едва ли не всеми фильмами Тарковского. Белый-белый день, как белизна больничной палаты – почти призрак жизни, где спасение – мать, зовущая, но недосягаемая. А это ведь образы картин Тарковского, причем и даны они в стихах на границе реальностей — действительной и сновидческой, полубредовой. В этих стихах, как нигде, может быть, отец и сын едины в своем переживании бытия и его катаклизмов, едины как семья как дом с живой и зовущей женщиной, матерью, зовущей из болезни и из смерти, может быть, в тот самый бесконечный путь самопознания.

А после стихов — реплика Горчакова: «Нужно повидать отца…» Реплика звучит как бы и от лица Андрея Тарковского, переживавшего чувство вины перед отцом, а может быть, — и

потаенного упрека. Горчаков произносит вполне бытовые слова, продиктованные острым желанием уехать на родину. Перед нами герой, понятный и привычный для Янковского. Он близок его Сергею из «Полетов во сне и наяву» (само название удивительно откликается на «Ностальгию»), тоже ведь мечущемуся в поисках пристанища, дома, отчего он так лихорадочно торопится повидать мать…

В этом эпизоде звучит еще одно стихотворение Арсения Тарковского:

Меркнет зрение — сила моя,
Два незримых алмазных копья;
Глохнет слух, полный давнего грома
И дыхания отчего дома…

Янковский достоверен здесь, как человек на распутье, как человек перед важным решением, хорошо и тревожно ощущающий и переживающий роковую границу своего существования не на мистических высотах, а в самой реальности, несмотря на вовсе не обыденный антураж сцены. Может быть, поэтому ситуацию так естественно возвышают стихи, где речь идет в определенном смысле о падшем ангеле-поэте. Точнее, может быть, не падшем, а изнуренном, доведенном до смертной усталости «пиром» жизни.

Нетрудно различить за стихами Арсения Александровича их духовного пращура — пушкинского «Пророка». Но если там шестикрылый серафим поднимает поэта из праха и снабжает его необходимыми качествами пророка (зрением, слухом, речью для исполнения священной миссии), то у Арсения Тарковского поэт окончил свой земной путь, хорошо ли, плохо ли, но исполнив заданное («Я свеча, я сгорел на пиру…»). Он оставил земной отчий дом, чтобы «загореться посмертно» под сенью «случайного», то есть любого, чужого крова в бесплотной духовности Слова. Слово и есть его дом.

В этом месте фильма происходит очередная, «временная» смерть-превращение Андрея. Зритель видит его возлежащим у костра, на котором превращается в пепел поэтический сборник Арсения Тарковского. Горчаков переходит в ипостась Доменико.

Действительно, в новом видении, заставляющем вспомнить Бергмана, он идет по усеянной каким-то хламом итальянской улочке, как будто по следам разоренного дома. Звучит внутренний монолог Горчакова, приличный скорее его духовному

учителю. Но слышим-то мы голос самого Горчакова. Все это выглядит как спор с поселившимся в нем Доменико. Не случайно вслед за этим он видит в оказавшихся на его пути зеркалах какого-то шифоньера уже не себя, а увлекшего его итальянца.

«Но почему я должен об этом думать? Мало мне своих забот? Боже мой, зачем, зачем я это сделал? Это же мои дети, моя семья, моя кровь. Как же я мог? Годами не видеть солнца, бояться дневного света… Ну зачем это? Зачем эта беда?..»

…Горчаков собирается покинуть Италию. Он уже упаковал веши. Скоро будет машина. Но тут звонок из Рима. Это Эуджения. Оказывается, Доменико в Риме и уже третий день произносит речи наподобие Фиделя Кастро. Исполнил ли Горчаков то, о чем просил его Доменико? Горчаков: «Сил моих больше нет. Надоело здесь. Хочу домой…» Но домой он не поедет. Звонок из Рима ставит Горчакова в безвыходное положение, как в свое время Соня Мармеладова поставила Раскольникова своей безусловной верой перед необходимостью признания. Безвыходность или безысходность? Назад пути нет.

Блуждания Горчакова по итальянским пространствам выглядят в фильме поиском душевного убежища. Но укрыться в неуютных развалинах европейской цивилизации он по определению не может. Куда ж нам плыть? По пути Горчакова или Доменико? В фильме эти самопожертвования повязаны параллельным монтажом. Так воплощается, может быть, идея единого пути странников к всечеловеческому дому в беспредельности мироздания.

Однако сцены эти оставляют ощущение противоестественности происходящего, что, может быть, чувствовал и сам автор. Духовное преодоление через жертву — подвиг, желанный и для него самого. Не зря же он то и дело убеждает себя на страницах дневников: надо решиться жить по-новому. Ему удается это, кажется, в творческом акте, но в жизни такой подвиг чреват подавлением чего-то неотъемлемо существенного в нем самом как человеке. Так и слышится раскольниковское: переступил, отсек себя от родных и близких. Особенно неестественность этого преодоления ощущается в физическом присутствии на экране О. Янковского. В Горчакове проступает Сергей из «Полетов…», его драма и его финал с попыткой укрыться от равнодушной зябкости мироздания в стоге сена, как в материнском лоне.

Мрачноватая веселость сцены самосожжения Доменико говорит о подспудном желании постановщика избавить ее от одномерной серьезности. Не зря же помощники проповедника вывесили лозунг: «Мы не чокнутые, мы серьезные». Те, кто

должен противопоставить серьезности здорового мира правду «безумных», сами впадают в болезнь проповеднической ограниченности. Идеал человеческих устремлений, путь к нему всегда серьезны в апостольской трактовке художника. Именно эту серьезность он черпает из произведений любимых своих творцов. Тем не менее смех все же проникает в «Ностальгию», спасая ее от «тяжеловесной мрачности».

«…Нужно во все стороны растягивать нашу душу, словно это полотно, подтягиваемое до бесконечности. Если вы хотите, чтобы жизнь не пресеклась, мы должны взяться за руки. Мы должны смешаться между собой: так называемые здоровые и так называемые больные… Только так называемые здоровые люди довели мир до грани катастрофы…

Я заключаю новый договор с миром… Великое недолговечно, только малое имеет продолжение. Люди должны вернуться к единству, а не оставаться разъединенными. Достаточно присмотреться к природе, чтобы понять, что жизнь проста. И нужно лишь вернуться туда, где вы вступили на ложный путь. Нужно вернуться к истокам жизни и стараться не замутить воду. Что же это за мир, если сумасшедший кричит вам, что вы должны стыдиться самих себя?..»

Черный человек, в самом начале проповеди исполнявший пантомиму, имитируя Доменико, повторяет и акт самосожжения, то ли подражая ему, то ли в припадке падучей.

Камера время от времени вспоминает о Горчакове. Наконец он преодолевает бассейн, укрепляет горящую свечу. Умирает. Завершающие кадры: родной дом Горчакова внутри итальянского храма. Горчаков сидит вместе с собакой у лужи. Не у той ли, из анекдота, рассказанного девочке Анжеле среди вод? Это дом за гробом?

Но вернемся к речи Доменико. Она вполне могла быть произнесена автором фильма от первого лица. Да и произносилась, и будет произноситься потом. Иными словами, речь эта по ее содержанию, обращенная в финале к матери, а может быть, к «матери всех матерей», — равна себе и не содержит, говоря словами Бахтина, многоголосия. Это идейная квинтэссенция картины, подтверждающая еще раз, сколь серьезно относится режиссер к слову в своих фильмах.

Но тогда что же такое само изображение, внутри которого звучат эти слова? Оно спорит с произносимым словом?

Зритель ни разу не увидит крупного плана лица говорящего. Зато крупно даны лица слушающих. «Доменико проповедует безумным», – поясняет Д. Салынский. Сумасшедшие действительно свободно разгуливают по улицам итальянской

столицы. На экране же равнодушные к произносимому, механически передвигающиеся фигуры – маски. Образ общества, глухого к проповеди прозревающего катастрофу «безумца»?

Площадь конфликтна по отношению к Доменико, к его речам, отрицательно конфликтна. Ее реакция — манипуляции черного человека, фигуры дьявольской. В этих манипуляциях звучит «голос» массовки. Геометрия площади, как и геометрия гостиничного номера Горчакова, — порядок ложный, обманно сотворенный человеком. Под этим порядком «хаос шевелится» — опять же человеческий.

В «Ностальгии» *весь мир* странствий Горчакова, говоря словами Тарковского, «ошибочен», ошибочно очеловечен. Вот Доменико и призывает отвергнуть его, возвратившись к первоистокам. Там взять старт и жить так, чтобы эти первоистоки не замутить. Позитивное начало картины — в Доменико, отринувшем западную цивилизацию целиком и полностью. Как носитель идеологии автора он и есть *единственный Герой фильма* . Но он уже *там*, он уже за пределами этого мира. Доменико фигура во многом такая же эмблематичная, как и вся та среда, в шторой он движется.

Не человек в черном, *умышленно* взятый на роль пародийного двойника Доменико, а скорее Горчаков мог быть так называемым трикстером, «смеховым» дублером героя. Да он и был таковым, но до тех пор, пока не растворился в миссии Доменико, а затем и в финальной декорации романского собора, вписавшись в него вместе с русским домом, любимым псом и лужей из анекдота.

Может быть, «смеховые» интонации картины спровоцированы Гуэррой и более естественны для него, чем для его соавтора? Интонация же Тарковского — это скорее дорожная жалоба («Долго ль мне гулять по свету?..») от мучительности разрыва с домом. Она слышна и видна сквозь текст, аукается в самом замысле и не оставляет художника до завершения сюжета, выходя за его пределы в повседневную жизнь. Само путешествие, дорога должны были встать здесь в контрапунктические отношения с гнездом, с семьей.

Но основа замысла, точка исхода – все же гнездо. Даже если герой Тарковского, подобно восточному мудрецу, странствует в бесконечности, то в киноизображении это так или иначе обретает вполне материальные формы. И точка отсчета всегда — природа, деревенский дом, хутор. Это то, что находится в основах опыта художника и никогда не исчезает из его поля зрения. Другое дело, что этот дом у него связывается не с бытом, который художник отвергает, а с бытием. Вот почему благоустройство палисадника становится омерзительным, а жена, проливающая

слезы по поводу невымытой посуды, заслуживает уничтожающей иронии («Деревня»).

Генетическая память Тарковского хранит безбытный миф, едва ли воспроизводимый в деталях и подробностях непосредственной жизни. Даже в «Зеркале» эти детали довольно скудны и интерьер хуторской избы тонет в полумраке, в игре теней. Хлеб. Соль. Молоко. Стекло керосиновой лампы. Что еще? В основном — стихии: ветер, вода, огонь… Поэтому и полноценного, вещественно нагруженного возврата в этот утерянный рай не может быть. Возникает невидимая граница не только из потока времени, но и из материального зияния в том месте, где должна быть фактически детализованная повседневность проживания и переживания. Предмет быта, как мы уже говорили, у Тарковского подменяется «предметом» природы (стихией). Из этой почвы поднимается его «взрослый» опыт, актуализованный в символах культуры, причем в большинстве случаев «бесплотной» литературной культуры, даже если ее представляют музыка и живопись. Волей или неволей дом в этом «знаковом» пространстве утрачивает «форму факта» и приобретет форму мифа, готового к жертвоприношению.

Телом и душой влекущийся к семейному дому, Тарковский сам тем не менее сбрасывает с себя эту нелегкую ношу повседневности, отсекает возможность фактического возвращения, страдая всем комплексом болей «невозвращенца». Так, наверное, младенец, родившийся недоношенным, должен потом с тоской и жалобой вспоминать омывавшие его теплые и питательные воды материнского лона, требовать возвращения, совершения естественного срока: «Мама, роди меня обратно!» Пройдет время, придет понимание, что из неуютности нашей такое возвращение невозможно, что впереди реально лишь странствие духа в бесконечности мироздания. Только где набраться отваги, чтобы стойко принять вот эту правду?

Полезно сопоставить «бездомовность» А. Тарковского с «сиротством» автора мистического романа «Мастер и Маргарита», который режиссер мечтал перенести на экран. В книгах М. А. Булгакова, помимо прочего, живет и жажда уюта с неизменным священным абажуром и печью в изразцах, когда такой уют со всей очевидностью ущемляется внешними силами разного свойства.

Для Михаила Афанасьевича «квартирный вопрос» был не только значимым фактом содержания его произведений, но и не менее, а может быть, гораздо более значимым фактом непосредственной жизни. Он искал в быту постреволюционной страны сопряжения частного дома — семьи и дома — страны, восстановления их единства в отечественной истории.

«Условимся раз навсегда, — писал Булгаков в 1924 году, — жилище есть основной камень жизни человеческой. Примем я аксиому: без жилища человек существовать не может. Теперь, в дополнение к этому, сообщаю всем, проживающим в Берлине, Париже, Лондоне и прочих местах, — квартир в Москве нету. Как же там живут? А вот так-с и живут. Без квартир».

Нетрудно увидеть, что этот горько-иронический образ чрезвычайно близок и Тарковскому как раз в его частной жизни. Причем не только в его собственной жизненной истории, но и в советской истории его предков. Бездомное странничество в поисках решения «квартирного вопроса» — наша застарелая болезнь, ураганно развившаяся на рубеже XIX—XX веков, особенно после революции, но уже на иных социально-психологических основах.

«Мыслим ли я в СССР?» — спрашивает вслед за Булгаковым Андрей Тарковский. Подобно ему и отвечает: «Нынче я уничтожен». В романе же Булгакова герой одаривается покоем вечного дома. Классический итог, если вспомнить незаконченные стихи Пушкина (1834), обращенные к жене: «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит…» Продолжение поэт обозначил конспективно: «Юность не имеет нужды в своем ломе, зрелый возраст ужасается своего уединения. Блажен, кто находит подругу — тогда удались он домой. О, скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические, любовь и т. д. — религия, смерть».

Не об этом ли мечтал и Тарковский, зараженный, как и Булгаков, бездомьем своей родины, само «интерьерное» устройство которой отметало любую возможность обустроиться частным домом? Но великие предшественники Тарковского и не думали преодолевать «эгоизм» частного удовлетворения домом, чтобы, подобно апостолу Доменико, достичь «счастья для всех». Вот разрушительное противоречие мировидения гениального режиссера — дитяти, так и не выношенного родиной.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. «ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ». 1984-1986

…Но наши внуки, наших внуков дети
И нас еще в другом увидят свете,
И мы еще за мудрецов блаженных
У них сойдем, когда от нас, от бренных,
От наших бед, от суеты несчастной
Останется лишь миф прекрасный…
Г. Гессе. Игра в бисер. Из стихов Йозефа Кнехта

Ступени

…Человечество уже воюет и умирает на нале атомной битвы.
Войне уже идет. Только дети и безумные не видят этого.
А. Тарковский. Октябрь 1986 г.

1984 год.

Январь

Семья намечает план действий в создавшейся обстановке. Главное — написать еще одно письмо правительству СССР, во-первых, с требованием ответа на предыдущее, поскольку руководство (по закону!) обязано ответить; во-вторых, указать на то, что, по информации Ф. Т. Ермаша, существует разрешение Тарковскому работать за границей. Андрей Арсеньевич надеется получить письменный ответ на все свои послания — в качестве документа, на который он мог бы ссылаться. Он даже готов пообещать вернуться в Москву «для оформления документов». Он рассчитывает также **«организовать письма от правительств и культурных деятелей в Европе и Америке»**.

Февраль

В начале месяца Тарковские побывали в Амстердаме и на

Роттердамском кинофестивале. Естественно, встретились с Сурковыми-Шушкаловыми. Пребывание там Тарковскому показалось скучным. В основном из-за того, что устроителе, фестиваля не оправдали его финансовых надежд. Он и приехал, как показалось Сурковой, каким-то настороженно взъерошенным и раздраженным. Последующее однодневное шествие по Голландии не смогло развлечь гостя. Оставив жену, он заторопился домой.

А из СССР известие: умер Юрий Андропов. Тарковский в растерянности. Что теперь делать? Посылать ли новые письма? Писать новому генеральному секретарю? И он отправляет письмо К. У. Черненко: об успехе своего фильма; о большом количестве предложений, связанных с работой в кино за рубежом; о своей мечте поставить фильмы по «Борису Годунову» и «Гамлету», надеясь так «приумножить славу советского киноискусства и послужить родине». Но для этого ему необходимо разрешение продолжить работу за рубежом, воссоединившись с семьей. Он еще раз напоминает обо всех своих предыдущих обращениях в Госкино, ЦК КПСС и к правительству; оставшихся безответными. Жалуется на главную препону к осуществлению всех своих надежд — Ермаша.

«Глубокоуважаемый Константин Устинович! Помогите!»

Март

В окружении Тарковского всё чаще возникает уверенность: единственный путь для объединения семьи — международный скандал и нажим. Именно этот вывод он делает из телефонного разговора с Ростроповичем. Меняются и вновь намечаются каналы воздействия на советские власти. В Парнасе ищет такие каналы Андрей Яблонский, работавший переводчиком в ЮНЕСКО. Знакомый Тарковского еще со времен поездки в США с «Ивановым детством» в 1962 году, а в 1980-е весьма сблизившийся с семьей Андрея. Владея языками, он переводил письма Тарковского в правительства европейских государств. Погиб при трагических обстоятельствах уже после смерти режиссера.

Лидер итальянского коммунистического движения Энрико Берлингауэр… Встреча с министром иностранных дел Италии Джулио Андреотти… Но что-то мало на них надежды!

Во второй половине месяца Тарковские посещают Германию. Андрей Арсеньевич заключает контракт с издательством «Ульштайн» на книгу, которая получит название «Запечатленное время» и из-за которой возникнет затяжной конфликт с Ольгой Сурковой, закончившийся уже, кажется, в 1990-е судебным

разбирательством.

В Западном Берлине Тарковскому при содействии его друзей, в частности Ф. Горенштейна, оформляют годичную стипендию Берлинской академии искусств, и уже весной 1985 года он рассчитывает получать тысячу долларов в месяц.

Квартиру режиссер снимает в окраинной части Берлина. Здесь его окружают выходцы из России, эмигранты 1970-х. Тарковский встречается с Георгием Владимовым (1931—2003). Писатель совсем недавно в ФРГ, но уже спешит помочь. Теплые отношения с ним сложились у Андрея еще с переписки по поводу «Зеркала» Владимов связывается с авторитетным в эмигрантских кругах литератором Львом Копелевым, который обещает помочь. К тому времени филолог-гуманист Л.З. Копелев (1912-1997), отсидевший десять лет в ГУЛАГе, уже проживал в Германии (Кёльн), занимался научной, преподавательской и литературной деятельностью.

Андрей Арсеньевич успешно читает лекции. Правда, Берлин ему не нравится – *«странное, неприятное место – раздрызганное гнездо»* . Этот город его подавляет. У него чувство, что война здесь не кончена. Такой, как ему кажется, психологический климат…

Апрель

Режиссер встречается с Анной-Леной и директором Шведского киноинститута Классом Улофссоном. В постановке «Жертвоприношения», кроме института и некой английской фирмы, собирается, предполагает Андрей, принять участие РАИ. Но этих средств не хватит на картину, которая потребует, как считает Вибом, не менее двух с половиной миллионов долларов. В ходе обсуждения контракта Тарковский запросил в качестве гонорара 300 тысяч долларов, что Анне-Лене показалось слишком крупной суммой.

Работа Вибом с контрактом Тарковского раздражает: шведка торгуется, *«как цыганка»* .

Май

Месяц перелома. Семья решается *«на последний шаг»* : учинить скандал. Их поддерживает Ростропович. А что делать? В Москве — разгул реакции. Черненко болен, и все *«в руках у сталинцев, Устинова и Громыко»* . Афганистан… Сахаров…

И в это же время появляется уже знакомая нам статья А. И. Солженицына об «Андрее Рублеве» Тарковского. Вышедшая в трудную для него пору, как бы не ко времени, статья заставляет Андрея Арсеньевича особенно переживать ее критический

настрой. Как же так? Тарковский и предположить не мог, что ценимый им писатель проявит такую злобу, а главное — недобросовестность в оценке его картины. Георгий Владимов собирается достойно ответить писателю, подготовив, в свою очередь, статьи о «Рублеве» и его создателе.

Июнь

В первой половине месяца в Рим прибывает Владимир Максимов, договариваются о проведении печально известной пресс-конференции Тарковского.

В своих воспоминаниях о Тарковском Кончаловский рассказывает, что попытался передать Андрею Арсеньевичу просьбу Ю. Андропова вернуться на родину, чтобы получить «красный заграничный паспорт». «Мы не можем допустить, — говорил будто бы Андропов, — чтобы советский человек оставался за границей с синим паспортом, и мы бы ему это простили. У нас сотни тысяч советских служащих с синими паспортами. Представляете, что может быть?» На все доводы Кончаловского прозвучал вопрос: *«Кто тебя подослал?»* Тарковский был убежден, что его бывший единомышленник — ныне сотрудник КГБ.

Июль

Все время с начала месяца до 10-го числа, когда в Милане планировалось проведение пресс-конференции, где Тарковские должны были объявить, что просят убежища в США, режиссер назвал «ужасным». Его мучает, в частности, вопрос: как американцы отнесутся к тому, что он не сможет жить в Штатах, так как собирается работать в Европе…

«Не приспособлен я как-то к этой жизни…»

Пресс-конференция Тарковского, организованная «Народным движением» вместе с либеральной партией, состоялась в палаццо Себелиони. Снятая на кинопленку; она вызвала у А. Гордона, например, чувство сострадания и ужаса при виде «трясущихся рук» Андрея, его «потерянного и растерянного лица». «Временами он останавливался, потому что ему трудно было говорить, и тогда в молчании обращал напряженный и какой-то затравленный взгляд к присутствующим, ища у них понимания своего насильственного и безвыходного положения…»[239]

Утренние итальянские газеты в день пресс-конференции уже говорили на эту тему, выражая недоумение и обиду в адрес русского режиссера, который собирается эмигрировать в Штаты, в то время как Италия для него столько сделала. Тарковский растерялся, не понимая, откуда узнали, что он собирается

эмигрировать именно в Штаты; почему материалы публикуются еще до пресс-конференции…

Пресс-конференцию вел В. Максимов. Дали слово М. Ростроповичу. Затем выступил Тарковский.

«Я хочу сказать следующее. Может быть, в своей жизни я пережил не так много, но это были очень сильные потрясения. Сегодня я переживаю очередное потрясение и, может быть, самое сильное из всех: я вынужден остаться за пределами своей страны по причинам, которые хочу вам объяснить…»

Режиссер вновь напомнил, что в течение двадцати четырех лет сделал всего только шесть картин из-за отечественных бюрократов. В течение восемнадцати лет был вообще без работы. Бывали времена когда у него *«в кармане не было буквально пяти копеек на дорогу»* . Несмотря на высокую официальную оценку его фильмов, тираж их, от которого зависел доход режиссера, был ничтожен, прокат внутри страны строго лимитирован, притом что на Запад картины продавались свободно и за крупные суммы. Ни одна из его работ не получила ни одной премии внутри Союза и никогда не была представлена ни на одном внутрисоюзном кинофестивале. Режиссер напомнил, что всякий раз он получал работу после того, как обращался с письмами соответственно к съездам КПСС. А что касается лично председателя Госкино Ермаша, то он просто вычеркнул его из списка трудоспособных кинематографистов.

«Я мечтал иметь своих учеников в Советском Союзе. Мне предложили организовать свою мастерскую из шести человек, которые были мною отобраны уже после того, как их документы были утверждены к праву поступления отделом кадров Госкино СССР — ни один из них не был принят затем государственной комиссией… То есть такого, как со мной, в Советском Союзе просто не бывает… Мое положение стало просто физически угрожающим. Однако Ермаш рассмеялся моему предложению уехать работать за границу».

Не забыл Тарковский и «историю на фестивале в Канне» как наглядную демонстрацию позиции киноначальства СССР по отношению к нему как к режиссеру. Получается, что для Госкино СССР Тарковский попросту не существует.

«…Все это время я продолжал надеяться, что все-таки что-нибудь произойдет, то есть Ермаш переменит свою политику в отношении меня, то есть моя судьба будет решаться иначе. Но напротив, за это время я только еще яснее понял, что, вернувшись в Москву, я не получу там вообще никакой работы…

Я много раз просил наше руководство пойти нам навстречу, опирался на хельсинкские документы, но оказывалось всякий раз,

что мы для нашего правительства как бы не существуем. Нас поставили в ситуацию, которая вынуждает нас как-то материализоваться, чтобы напомнить о себе и вынудить с нами посчитаться…

Потерять родину для меня равносильно какому-нибудь нечеловеческому удару. Это какая-то месть мне, ноя не понимаю, в чем я провинился перед советской культурой, чтобы вынуждать меня оставаться здесь, на Западе?!..»

С высоты 2000-х годов сказанное Тарковским показалось О. Е. Сурковой, присутствовавшей на конференции, «по-детски беспомощным и обиженным». А Кончаловский уверен, что выступление Андрея укоротило ему жизнь. Западные газеты писали, что русский режиссер остается на западе лишь потому, что ему в Росси мало платили. Как полагает Ольга Евгеньевна, Тарковский, создавая авторское кино, на которое всегда было сложно получить деньги, тем не менее наивно жаждал материального успеха. И эту иллюзию внушило ему его ближайшее окружение. Может быть, Тарковский и заболел, поскольку чувствовал все время «свою неизгладимую вину перед семьей за материальную несостоятельность», при этом «другого кино делать не умел и не хотел», но «хотел денег».

В одном из интервью режиссер Отар Иоселиани, проживавший в то время в Париже, так описывал состояние Тарковского: «Когда его спрашивали, почему он все же остался здесь, он отвечал: “Чтобы досадить им”. И все же это — люди, которым нельзя досадить, которых абсолютно нельзя изменить. Боль, причиненная ему, боль утраты привычного окружения, среди которого он прожил 50 лет, не была ни в коей мере связана с мечтой о жизни на Западе.

Правда, он испытывал нечто вроде удовлетворения. Но он постоянно говорил мне, что здесь царит определенная примитивность мышления, мелкобуржуазный склад ума, которого он не переносит. Он становился все печальнее и в заключение сказал, что на земле нет рая и что человек рожден, чтобы быть несчастным. С самого начала он был осужден на несчастье, страдание и печаль».

В одном из своих пространных интервью уже после смерти Тарковского принципиальный сторонник его «невозвращения» Владимир Максимов говорил о том, что многие из окружения Андрея после миланских событий попросту от него отвернулись. Он, в частности, упоминает, не называя имени, некоего известного итальянского сценариста, который отправил Тарковскому письмо о том, что порывает с ним всякие отношения.

Уже через неделю после пресс-конференции Тарковские посещают Лондон, где происходит, как мы помним, концептуальное для Андрея выступление *«в связи с Апокалипсисом»* . В Лондоне же организовался *«комитет для борьбы»* за их семью.

Август

Начался очередной этап бюрократических мероприятий, которых потребовало новое состояние семьи. Надо было, например, подать заявление через Министерство иностранных дел в Италии по месту жительства с требованием выпустить из СССР сына и Анну Семеновну. В случае отрицательного ответа Тарковский собирался действовать через общественные комитеты, вроде того, который возник в Лондоне.

Сентябрь

Подступили неотложные жилищные проблемы. И настолько остро, что Тарковские решают продать дом в Сан-Грегорио и купить квартиру в Риме. Ведь если приедет сын, то учиться, а значит, и жить ему надо будет в итальянской столице. Идея с «деревенским домом» была отложена на неопределенное время.

В начале месяца Андрей отправляется в Стокгольм для решения вопросов по контракту с Вибом и уже непосредственно связанных с постановкой «Жертвоприношения».

В поисках натуры для фильма режиссер посещает острое Готланд, где и будут позднее проходить съемки. Все здесь складывается неплохо, но возникает проблема с орнитологами обеспокоенными тем, что съемочная группа распугает на острове–заповеднике всех птиц.

Во время подготовительной работы по фильму (осень—зима 1984) Андрей Арсеньевич поселится на острове Юргорден, в квартире директора картины Катанки Фараго.

Первый осенний месяц пребывания в Швеции был отменен судьбоносным событием: Андрей познакомился с норвежской подругой Лейлы Александер-Гарретт — Берит Хемминхютт. Она станет матерью третьего сына Тарковского, Александра, родившегося 4 сентября 1986 года.

Октябрь

На приеме у культурного атташе французского посольства Андрей Тарковский и Анна-Лена Вибом встречаются с директором французского киноцентра, который выражает желание принять участие в постановке «Жертвоприношения». Позднее режиссер вместе с директором картины Катанкой Фараго

и переводчицей легат в Лондон с целью заручиться поддержкой британских инвесторов, так как японская сторона, напуганная, по-видимому решением Андрея остаться за рубежом, охладела к участию в совместном проекте постановки «Жертвоприношения».

Перед лондонским вояжем Лариса Павловна сообщает мужу, что Москва уведомила итальянское правительство: семья Тарковских — советские граждане, и их проблемы — «внутреннее дело советского государства». Посла же Италии в Москве поставили в известность, что дети и теща Тарковского не хотят никуда уезжать, так как не подали заявления о воссоединении семьи и о выезде.

В конце месяца Тарковский письменно обратился президенту Франции Миттерану за помощью в решении его «семейной» проблемы. В Министерстве иностранных дел Швеции такая помощь ему уже обещана.

Ноябрь

Контракт со шведами еще не подписан. Тарковский очень обеспокоен этим обстоятельством, подозревая Вибом в двойной игре. Он обращается к ней за разъяснением. Ответ таков: в связи с тем, что отпала японская фирма, а вместе с ней и обанкротившийся французский «Гомон», дела с картиной сильно осложнились. Режиссер и группа оказываются в очень затруднительном положении: на постановку не хватает 500 тысяч долларов.

«Настроение… было чудовищным, — вспоминает Лейла Александер-Гарретт, — но делать нечего: нет денег — нет фильма… Андрей сидел у себя в кабинете и в каком-то оцепенении рвал на мелкие кусочки исписанный лист бумаги… Глядя на Андрея, казалось, что нервы его оголены, что еще минута — и произойдет что-то ужасное… Тогда я предложила Андрею позвонить в Лондон Дэвиду Готхарду[240] и сообщить о случившемся. Не проронив ни слова, как будто не услышав меня, он продолжал рвать лежащую на столе бумагу с зарисовками и планом работы…»[241]

Звонок состоялся. Готхард посоветовал связаться с Джереми Айзексом, тогдашним шефом 4-го канала британского телевидения. Связались. В результате канал предоставил около трех миллионов шведских крон. Переговоры, которые Анна-Лена вела с французами, тоже увенчались успехом.

В середине месяца Тарковский улетает в Париж

Там встречается с министром культуры — обсуждает ситуацию с фильмом и свои семейные проблемы. Из Парижа направляется в Италию — сначала в Милан, затем в Рим.

«Народное движение» организует встречи с журналистами, публикой. Много впечатлений оставила Флоренция, встречи со зрителями. Но особенно — поход в галерею Уффици. Потрясло «Поклонение волхвов» Леонардо. В Стокгольме Тарковский признавался, что, глядя на картину, испытал такое потрясение, что решил ее использовать в «Жертвоприношении».

Начало 1984 года

Тарковский еще работает над сценарием «Жертвоприношения», который продвигается *«очень медленно и с огромным трудом»* и который тем не менее Андрей заканчивает в середине февраля. Находясь осенью в Стокгольме, он встречается с оператором Бергмана Свеном Нюквистом, с которым познакомился еще во время неудачного «шведского» побега, ведет полезные беседы о картине. Увидит он и самого Бергмана, но… Событие это приобрело символический характер.

Напомним: Бергман высоко оценивал творчество Тарковского, включив его «Рублева» в десятку своих любимых картин. Шведский режиссер называл Андрея «ясновидцем, сумевшим воплотить свои видения» в киноискусстве. Имея в виду «сновидческий» характер кинематографа Тарковского, Бергман с сожалением говорил о трудности проникновения для себя в это загадочное пространство. Правда, позднее Бергман находил, что русский режиссер повторяется, начинает делать кино «под Тарковского».

В воскресенье, 16 сентября. Ингмар Бергман встречался с молодежью в Институте кино, где показывал и комментировал документальный фильм Арне Карлссона о съемках своей последней картины «Фанни и Александр». Тарковский находился там же вместе с Лейлой, Анной-Леной и Катинкой Фараго. Попросил представить его шведскому классику на предмет обсуждения с ним проекта совместной работы, к чему рассчитывал подключить Куросаву, Антониони и Феллини. Бергман находился в вестибюле, в нескольких шагах, оживленно беседуя с группой молодых людей. Познакомить двух гениев попыталась Катинка Фараго, директор картины «Фанни и Александр». Бергман выслушал ее, но отказал, сославшись на то, что перед премьерой чрезмерно волнуется, что вообще патологически боится встреч с новыми людьми.

Об этой «невстрече» рассказывает Лейла в своих мемуарах, добавляя, что и на Готланде, где Бергман жил неподалеку от места съемок «Жертвоприношения», он не пожелал встретиться с Тарковским, несмотря на просьбы Свена Нюквиста и Эрланда Юсефсона.

Фатальность «невстречи» двух гениев будоражит умы. В одном из пространных интервью объяснить ситуацию пытался Александр Сокуров, полагая, что диалог таких гигантов возможен лишь в пространстве мировой культуры, в пространстве искусства. По-человечески им говорить не о чем из-за разности и социального, и профессионального, и личного опыта. Всё, что нужно знать друг о друге, — убежден Сокуров, — они знали и без слов.

К тому же и находились они в разном положении. У Тарковского за плечами — оставленная родина, сложности с семьей, денежные проблемы, проблемы в общении с киногруппой, в частности с актерами. Так что в пространстве этой суетной проблематики явным было, кажется Сокурову, чудовищное несоответствие такого глобального по своей серьезности события, каковым могла стать для Тарковского встреча с Бергманом.

Можно думать и так. Но такой, в определенных условиях, могла быть точка зрения Тарковского, а не Бергмана. А ведь как раз Тарковский был инициатором движения навстречу, которое отверг швед.

1985

Январь

Новый год Тарковские встретили в Берлине. Лишь изредка Андрей покидает квартиру на Гекторштрассе. Посещает бар «Париж», общается с немногими.

С «Гофманианой» дело не продвигается. Ему дают понять, что в кинобизнесе всё определяют деньги. На Берлинском кинофестивале режиссеру кажется, что его обходят вниманием. Он часто подавлен, ссорится с женой, устает, замыкается в своей квартире. И все еще — жизнь на чемоданах.

Л. Тарковской казалось, что именно в Берлине началась его последняя болезнь: он стал сильно кашлять, но не обращал на это внимания. Удивительно, конечно, что Лариса Павловна, как любящая жена, не сосредоточилась на этом обстоятельстве… А в сентябре, когда Тарковский приехал во Флоренцию монтировать «Жертвоприношение», у него уже постоянно держалась небольшая температура. Тогда Андрей забеспокоился… Марина Тарковская же считает, что болезнь поселилась в нем значительно раньше.

Из Москвы сообщают о том, что Анне Семеновне и Тяпе (в ответ на шведское приглашение Тарковского) дали анкеты для заявления на выезд. Ольгу семья решила не включать в заявление, а фиктивно выдать замуж, поскольку ей нужно закончить институт. Вскоре выяснится, однако, что документов не приняли: неправильно было составлено приглашение. Нужно составлять

новое…

Февраль

Тарковский ненадолго прилетел в Стокгольм. Работа с группой, техническим персоналом, встречи с прессой. И почти каждое утро он просит Лейлу заказать разговор с Москвой.

В группе замечают, что режиссер не в настроении. Сердится на шведов, говорит, что они не умеют работать. Недоволен строительством декорации дома. Часами идут споры о цвете стен. Художник Анна Асп не привыкла за режиссера решать такие вопросы — в шведском кинопроизводстве это не принято. Режиссер же обижается, жалуется, что не чувствует творческой отдачи, что на одном послушании далеко не уедешь. Для Анны это звучит как незаслуженное оскорбление. Ассистент Тарковского Керстин Эриксдоттер напоминает режиссеру, что Анна получила «Оскар» за «Фанни и Александра». В ответ слышит: «Оскар» дают за коммерческое кино.

Наконец режиссер успокаивается. Лейла Александер-Гарретт, описавшая эту ситуацию, вспоминает, что Тарковский попросив прощения, объяснил свое раздражение жуткой усталостью. В группе его «обожали, хоть и лезли на стены от его нерешительности и постоянных колебаний». Спрашивали у переводчицы, почему постановщик не может дома подумать, какого цвета будут двери, рамы, стены, наличники и прочее.

«Мне кажется, по-другому он просто не умел — это был его метод работы: выносить проблему на всеобщее обсуждение и подвергать любую деталь сомнению… Разумеется, в конечном итоге он решал все сам, но ему нужен был собеседник, общение. В этом заключалась особенность его творческого процесса»[242].

Тарковский вновь в Берлине, который через пару недель становится ему поперек горла. Он спешит покинуть *«ужасный город»*, оставив здесь жену.

Март

Стокгольм. Андрея настигает *«глубокий бронхит»* . Несмотря на недомогание и кашель, он летит в Рейкьявик, а затем ему нужно быть в Париже. И в Исландии, и во Франции организованы комитеты помощи его семье.

Возвратившись из Франции, режиссер погружается в прозу подготовительного этапа к съемкам «Жертвоприношения», не забывая ни на минуту о проблемах «восстановления семьи».

Есть и другие заботы. Берит *«совершенно неожиданно»*, как сообщает Андрей своей переводчице, переехала жить в его квартиру. Лейла вспоминает о Берит с заметной теплотой. Она

рассказывает, как норвежка научилась превосходно готовить любимые русские блюда Андрея. В квартире были чистота и порядок, в вазах — полевые цветы. Русского гения непрестанно окружали ласковая улыбка Берит, ее мягкость, забота.

Между тем на родине, в СССР, происходит очередная смена власти — является М. С. Горбачев. Грядет новая эпоха. С появлением Горбачева воспряли все те, кто обещал Тарковским помощь. Но у семьи пока еще нет документов, обещанных итальянцами. В конце лета Тарковским все ж выдадут необходимые документы на право получения через пять лет итальянского гражданства. Пока же юридически им предоставлялось в Италии политическое убежище.

Май

В начале мая съемочная группа уже на Готланде. Для Тарковского снимают просторный дом под многовековыми соснами, от аромата которых, по его словам, он утром пьянеет. Каждый день режиссер занимается йогой и медитацией. Время от времени он и Лейла совершают велосипедные прогулки вдоль берега.

Тарковский, по наблюдениям Лейлы, подобно собственнику, присваивал людей, которые так или иначе сближались с ним, особенно по части профессиональной.

Как-то летом Андрей пригласил молодую женщину и ее лондонского друга и будущего мужа Стивена Гарретта к себе. Берит приготовила роскошный ужин. Все было даже торжественно.

А после ужина Тарковский принес книгу отца, прочел стихи «Первые свидания». Те самые стихи, которые отец посвятил своей ранней романтической возлюбленной Марии Фальц и которые, по воле сына, прозвучали в «Зеркале» уже по другому адресу — по адресу матери героя. Андрей попросил Лейлу перевести их как можно ближе к тексту, что она и сделала. «И тут случилось что-то странное, чего не ожидал никто: Андрей сказал, что это стихотворение он посвящает мне. Казалось, нужно было ликовать — мне посвящает любовное стихотворение режиссер, которого я обожаю, но вместо того, чтобы воспарить от счастья и признательности, я готова была провалиться сквозь землю. Обладая неимоверным чутьем, он догадался, что я не перевела последней фразы, и тогда он сам произнес ее на английском… Наступила тишина. Андрей пристально вглядывался в нас, словно проверял нашу реакцию. Стивен сидел белый как мел, хотя потом утверждал, что давно заметил собственническое отношение Андрея ко мне… Не говоря ни слова, Берит машинально собрала

со стола фужеры с недоеденным замороженным желе-шампанским и вышла из комнаты. Я хотела пойти за ней, но Андрей остановил меня. В прихожей хлопнула дверь. Я выбежала на лестничную площадку. Из лифта Берит крикнула, что скоро вернется. “Ничего, проветрится”, — как-то отстраненно сказал Андрей…»[243]

Берит вернулась. Тарковский подписал книгу и преподнес ее своему «Ангелу Хранителю», то есть Лейле.

К концу мая группа покидает Готланд и отбывает в Стокгольм. Здесь будут проходить павильонные съемки.

Июль

В начале месяца группа возвращается на остров. Кульминацией съемок станет финальная сцена пожара. Об этом – позднее…

Несмотря на присутствие рядом Берит, Тарковский ощущает некоторую непрочность, стихийность своего существования в Швеции. Ведь Лара – в Берлине. Он ждет ее приезда. Но вот Лариса на Готланде. Она появляется к концу съемок с неким Андреем Некрасовым, у которого берет уроки английского языка. У 28-летнего ее спутника за плечами ЛГИТМиК, получение в Париже степени магистра философии. Каким-то чудом летом он займет место ассистента режиссера на «Жертвоприношении». С Ларисой и ее подруга Кристиана Бертончини из немецкого издательства «Ульштайн», сыгравшая, судя по воспоминаниям Сурковой, роковую роль в ее дружбе и сотрудничестве с Тарковским.

Первые дни Лариса приходила к завтраку и садилась с мужем отдельно от группы, чем вызывала недоумение Свена Нюквиста, поскольку во время завтрака обсуждались предстоящие съемки. И ему, и другим членам группы слишком заметна была нервозность режиссера, возникшая по приезде Ларисы Павловны.

Завершились съемки 20 июля.

После их окончания Тарковский пробыл здесь еще две недели. Жил у Нюквиста и у Юсефсона на побережье. Здесь он встречался с Карло Томмази, главным художником оперы «Летучий голландец», которую собирался ставить в Ковент-Гардене.

Напряжение этого года — прежде всего в связи с работой над «Жертвоприношением» — было чрезвычайно велико. Во всяком случае, по ощущениям и переживаниям самого режиссера. Да это и понятно: чужая страна, чужой язык, чужие «правила игры» в кинопроизводстве, к чему он так и не смог привыкнуть. Вероятно, и эти обстоятельства тянули его спрятаться «в мягкое, в женское».

Поначалу трудно было со Свеном, мастером авторитетным, накопившим опыт, сотрудничая с Бергманом. Нюквист тогда перешел уже шестидесятилетний рубеж. Тарковский страдал от его «невосприимчивости», долго объяснял, чего же он хочет от оператора. А пока длились эти объяснения, он сам ставил композицию кадра, движение камеры, то есть сам «заглядывал в дырочку», чем очень огорчал Нюквиста, видевшего в этом недоверие к нему. На взгляд режиссера, почти все, снятое в первой экспедиции на Готланде, не удалось, и он вынужден был избавиться от этого материала!

Тарковский вспоминает о сцене пожара, ставшей уже легендарной, о неудачах в работе над ней, поведших к пересъемке. Режиссер видел в этом вину оператора, который не должен был использовать камеру, уже отказывавшую до этого, а также вину специалиста по эффектам. Много претензий накопилось у Тарковского и к Вибом, как, впрочем, и к директору картины Катинке Фараго. И особенно по части постройки новой декорации дома. Раздраженный «непониманием» Анны-Лены и Катинки, Тарковский вызвал супругу, чтобы та помогла ему во всем разобраться. Такова была степень его зависимости в сложных жизненных ситуациях от воли и напора жены.

Сентябрь

В конце месяца Тарковский вместе со шведским монтажером Михалом Лещиловским едет во Флоренцию монтировать «Жертвоприношение». Недельная поездка на машине — через всю Европу! Режиссеру кажется, что фильм получается. Но беспокоит ощущение, что он утратил чувство понимания, восприятия того, что делает. А сделанное другими, даже большими мастерами, ему не нравится. Вот и Бергмана с Нюквистом он разлюбил. И тут он похож, думает Андрей, на своего любимого Брессона, который ненавидит всех других кинематографистов.

Во Флоренции режиссер пробудет месяц. Монтаж картины закончен. Здесь он получает подтверждение от властей города, что те дают в распоряжение его семьи квартиру: 120 квадратных метров, в центре, с террасой. А Лариса Павловна намеревается отвоевать еще и комнату-галерею на самом верху, чтобы сделать для мужа студию. Она целиком погружается в квартирные хлопоты. Едет в Берлин за мебелью, чтобы обставить квартиру во Флоренции к 20 сентября.

А муж тоскует без сына — да так, что иногда и жить не хочется.

Октябрь

Тарковский летит в Париж на встречу с министром по делам культуры Жаком Лангом и президентом Миттераном. Вопрос все тот же — семья, оставшаяся в Москве. В Швецию он возвращается полный сил и желания работать. В интервью для вечерней стокгольмской газеты говорит, что намерен обратиться к премьер-министру Улафу Пальме, показавшему себя политиком, готовым помогать людям. Уже во время второй встречи с премьер-министром обозначились два пути. Первый: просить через Министерство иностранных дел официального разрешения на приезд сына Тарковского в Швецию. Второй: Пальме лично отправит письмо в правительство СССР с той же просьбой.

Ноябрь

По возвращении в Швецию режиссер наткнулся на конфликт из-за метража картины. Он был убежден, что любое сокращение развалит ее целостность. Фильм показали Лири Кольни — французскому консультанту по монтажу, который при личной встрече поддержал Тарковского. Однако шведы получили от него другую информацию. Так или иначе, режиссер в этот период был лишен какой-либо поддержки со стороны коллег. Вопрос стоял о целой сцене, а не об отдельных кадрах, так как весь фильм монтировался из длинных кусков.

Андрей требовал созвать художественный совет и организовать показ для Бергмана. Но Бергман отстранился от роли арбитра.

А 18 ноября в «Мартирологе» появится запись, после которой вплоть до конца года уже не исчезают (рядом с фиксацией привычных забот) такого рода заметки о самочувствии и здоровье режиссера Андрея Тарковского:

«Болен. Бронхит и какая-то ерунда с затылком и мускулами, которые давят на нервы. В результате чего очень болит шея и плечи. Кашель, сопли…»

Лейла вспоминает, что с первых дней работы Тарковский все время кутался в шарф, слегка покашливал, жаловался на какую-то общую усталость. Врач находил бронхит и прописывал антибиотики. Андрей аккуратно выполнял известные в таких случаях рекомендации, но постоянные обсуждения с Вибом метража фильма, телефонные объяснения с женой не давали покоя. Он плохо слал, жаловался на боли в шее и мышцах. Берит нашла массажиста, но и массаж не помог. Массажист посоветовал оперировать жировик, обнаруженный на правой лопатке.

Бронхит упорно не проходил. Не отступали и проблемы с метражом.

В конце месяца он делает общий анализ крови и рентген

легких. А перед визитом к врачу обнаруживает с правой стороны лба странную шишку. Не ушибся ли? Показал доктору, который принял версию, что пациент просто ударился где-то, не обратив на это внимания.

Декабрь

Андрей узнает результаты рентгена: в левом легком затемнение. Похоже на пневмонию, а может быть, и что-то похуже. При кашле у него стала появляться кровь.

Тарковского собираются положить в Каролинскую клинику в Стокгольме на обследование. Но из-за национальных праздников в этом месяце (День святой Лючии, Рождество, Новый год) Андреем могли заняться только в январе. Помог Ростропович. Благодаря его связям Тарковского приняли лучшие специалисты клиники.

Тревога Андрея в это время была столь велика, что, лежа как-то в постели, он не во сне, а наяву ясно увидел изнутри часть своего легкого и дырку в нем с остановившейся кровью. Вспышка туберкулеза? Воспаление легких? Рак?..

В ночь на 11 декабря во сне ему является Василий Шукшин. Несмотря на ухудшающееся самочувствие он продолжает работать. В какую-го из их бесед признается Лейле, что *«безумно устал от жизни, от нападок коллег, от беспросветной ситуации с сыном, от лжи, в которой живет, ведь его отношения с Берит не могут бесконечно и безнаказанно продолжаться»* . Он не знает, как дальше быть и за что ему такие страдания. Просит не бросать его в это тяжелое время.

13 декабря, в пятницу, как раз в праздник святой Лючии, состоялся прием у профессора-легочника в Каролинской клинике. Сделали новые снимки: в левом легком что-то есть. Врач сказал: или туберкулез, или опухоль. От операции Андрей думает отказаться: не хочет бессмысленных мучений. Результаты обследования решает держать в тайне, требует и от Лейлы того же. Поскольку у него нет страховки, узнав о его состоянии, *«ни один продюсер не захочет иметь с ним дела»*. А с Берит он скоро расстанется…

18 декабря прозвучал окончательный приговор. Его выслушала Лейла, которая в эти дни была, вероятно, самым близким для Тарковского человеком. Без «агрессивного» лечения шансов нет. Вопрос жизни и смерти, и исчисляется он несколькими месяцами. Нужно немедленно ложиться в клинику в Стокгольме.

Лейла звонит Тарковскому и сообщает об этом.

Он: *«А зачем?.. Подвергать себя лишним пыткам?.. Зачем?..»*

Тарковский готовится уезжать в Италию. Надо бы переговорить с Лещиловским о завершении работы над фильмом: сам он вряд ли сможет приехать в Стокгольм. С каждым днем становится все хуже.

1986 год

Этот новый и последний год жизни Андрея семья встретила в кругу друзей. Среди них был Яблонский. Лариса вызвала его на откровенность, и он рассказал ей о болезни мужа. Лариса Павловна упала в обморок и несколько часов не приходила в сознание. Затем, по свидетельству Яблонского, сутки билась в истерике, металась по квартире и пряталась в шкафах.

Одной из первых с предложением помощи откликнулась Марина Влади. В документальном фильме Эббо Деманта о Тарковском есть интервью с французской актрисой. Андрей позвонил и попросил связать его с известным профессором-онкологом Шварценбергом, мужем Марины. На следующий день режиссера положили в клинику. Некоторое время спустя ему стало легче. Потом несколько недель Тарковский жил в квартире Влади. Лечение помогло в том смысле, что он больше не страдал и мог начать монтаж своего фильма. Он подумывал даже о фильме, посвященном святому Антонию. Влади вспоминает и историю с приездом сына и тещи Андрея Арсеньевича, чему она способствовала, передав советскому послу письмо Шварценберга с описанием состояния здоровья Тарковского. Одновременно и президент Миттеран написал Горбачеву.

Январь

Пребывание в больнице чередуется с недолгим проживанием вне ее. Причем места жительства меняются. Андрею делают радио– и химиотерапию. Процедура производит на него *«ужасное впечатление»*, тем более что итог почти предсказуем. Ощущения все те же: болит спина, мышцы, трудно дышать, болезненный кашель. И все же он надеется выиграть *«эту войну»*, воспринимая свою болезнь как *«сотрясение»* , которое помогло увидеть сына. Его «Мартиролог» наполняется религиозным чувством: *«Нет сомнений, Бог поможет!»*

19 января прибыли наконец Андрюша и Анна Семеновна. Встретить их не получилось — Тарковский не смог встать. Несколько позднее он увидел пленку встречи, снятой известным документалистом Крисом Маркером: и в аэропорту, и затем у Влади. Сам себе он не понравился — выглядел чудовищно, вероятно, напугал сына. Раздражала и жена, произносившая неестественные и никому не нужные *«монологи вроде тостов»*,

мертво гремя браслетами на запястьях.

Андрей увидел сына впервые после долгой разлуки и подумал, что на улице мог бы и не узнать его. Сыну едва ли не шестнадцать!

Тарковского навещает съемочная группа с первым вариантом «Жертвоприношения», в том числе Анна-Лена, Нюквист, Михал Лещиловский, Лейла. Их посещение было снято тем же Крисом Маркером. Познакомились с сыном режиссера, «застенчивым мальчиком, льнувшим к отцу во время просмотра картины». Как только начался фильм, режиссер оживился и «из прикованного к постели больного превратился в знакомого неукротимого Тарковского, дающего по ходу фильма указания, поручения, наставления»[244].

Работали весь день. Вечером к Андрею, вспоминает Александер-Гарретт, пришел Леон Шварценберг и обрадовался, увидев своего пациента за работой, среди коллег, в хорошем настроении. Потом, правда, он выразил обеспокоенность тем, что в доме до поздней ночи люди, застолья. Больному нужен покой, а здесь его нет. Так что лучше Андрея отсюда увезти. Тарковский грустно согласился со своим врачом.

В конце января Тарковский вновь в клинике – на неделю. Размышляет о бескорыстной любви людей друг к другу. Среди персонала он приметил негритянку – просто ангел, услужливая, любезная. В этом Бог – в любви. Он же часто ничего этого не видит, относится к людям предвзято, нетерпимо. И так истощается духовно…

Февраль

В самом начале месяца Тарковский возвращается из больницы, но чувствует себя плохо. В это время он уже живет на улице Клод-Террас. Его навещает Роббер Брессон. Тарковский удовлетворен беседой. Брессон очарователен. На следующий день на Андрея вместе с головной болью обрушивается тоска.

Через некоторое время из Москвы приезжает Никита Михалков, выражает желание встретиться. Тарковский не хочет. Не хочет видеть никого.

И вновь – больница. *«Страшная реакция на химиотерапию»* . Настолько, что больной режиссер переживает *«животный ужас»* и полную утрату надежды.

Март

Лейла Александер-Гарретт:

«Последний раз я видела Андрея 19 марта 1986 года. Он выглядел совершенно здоровым, так что мы даже отважились на

короткую прогулку. Андрей приехал сам на просмотр, устроенный французским продюсером Анатолем Ломаном. Казалось, он был доволен, мы все шутили, громко говорили, Андрей вспоминал Готланд. Он считал, что это было его самым счастливым и беззаботным временем, несмотря на все трудности и неудачи. Он очень хотел показать Андрюше этот “магический остров “…»[245]

Тогда Тарковский уже знал о существовании еще не родившегося Александра.

Апрель

Курс радио– и химиотерапии завершен. 13 апреля Тарковский из больницы переезжает в квартиру, предоставленную ему А. Доманом на улице Пюви де Шаванн, 10. Здесь семья должна пробыть до получения нового жилья «от Ширака». Для Андрея квартира Домана будет последним пристанищем в земной жизни.

Май

В ночь на 3 мая ему снится пришедшая с кладбища мать. Прислонившись к косяку, она стояла в проеме двери и тяжело дышала. Сын обнял ее.

Возвращаются побывавшие во Флоренции и Роккальбенье сын и жен. Путешествие юноше очень понравилось. Настолько, что он с удовольствием бы остался там и не возвращался в Париж.

Июль

Тарковский по совету Эббо Деманта отправляется в Эшельбронн (Германия), в антропософскую клинику в двадцати километрах от Баден-Бадена.

Синие стены коридора, красные двери палат. Комната, где лежал больной Тарковский: кровать, стол. На столе проигрыватель, книги, икона Богоматери. На подоконнике — камни, собранные Андреем Арсеньевичем. Так место пребывания Тарковского описано в сценарии документального фильма Деманта «В поисках утраченного времени: Изгнание и смерть Андрея Тарковского»[246].

Демант вызывал у Андрея доверие[247]. Не зря фильм о режиссере задумывался в соавторстве с Тарковским. Правда, Лариса, после смерти Андрея, предлагала себя в сорежиссеры. Ее, вероятно, интересовали права на фильм. Ларисе Павловне было отказано. По свидетельству А. Гордона, весной 2000 года, во время кинофестиваля в Штутгарте, Демант со сцены вспоминал, как вскоре после смерти Андрея приехал в Париж, чтобы ознакомиться с дневниками режиссера. Лариса при нем вырывала

из «Мартиролога» страницы, ей неугодные, и уничтожала их…

В антропософскую клинику Тарковского привезла жена, но больше там не появлялась. Никто не приезжал в Эшельбронн, кроме Деманта и Лещиловского.

Итак, Тарковский в антропософской клинике. Грипп. Кашель. Температура. А через пару дней после появления здесь Андрею вдруг вздумалось пройтись по холодной росе босиком…

Август

Во второй половине месяца Тарковский возвращается в Италию и какое-то время находится в Анседонии, где Лариса сняла виллу, принадлежащую певцу Доменико Модуньо. Большой парк, спускающийся к морю и плавательному бассейну. Комната Андрея – наверху, есть терраса с видом на море. Семья в полном составе: сам Тарковский, его жены, сын и теща. У деятельной Ларисы возникают планы как можно быстрее построить дом в Роккальбенье, где она недавно была с сыном. Заложить виноградник и фруктовый сад, вырабатывать свое собственное оливковое масло, разводить овец…

Сентябрь

4 сентября у Тарковского, как мы помним, родится третий сын. Поначалу Андрей растерялся, опасаясь шантажа и вымогательства, а более всего — реакции жены. В конце концов он понял, что со стороны Берит претензий не будет, и отчасти успокоился.

Октябрь

К концу месяца состояние Андрея значительно ухудшилось…

Ноябрь

В ноябре появляется завещание, широко публиковавшееся и вызвавшее много вопросов, поскольку в нем находили следы давления на Тарковского.

«В последнее время, очевидно в связи со слухами о моей скорой смерти, в Союзе начали широко показывать мои фильмы. Как видно, уже готовится моя посмертная канонизация. Когда я не смогу ничего возразить, я стану угодным “власть имущим”, тем, кто в течение 17 лет не давал мне работать, тем, кто вынудил меня остаться на Западе, чтобы наконец осуществить мои творческие планы, тем, кто на пять лет разлучил нас с нашим десятилетним сыном.

Зная нравы некоторых членов моей семьи (увы, родство не выбирают!), я хочу оградить этим письмом мою жену Лару, моего

постоянного верного друга и помощника, чье благородство и любовь проявляются теперь, как никогда (она сейчас — моя бессменная сиделка, моя единственная опора), от любых будущих нападок.

Когда я умру, я прошу ее похоронить меня в Париже, на русском кладбище. Ни живым, ни мертвым я не хочу возвращаться в страну, которая причинила мне и моим близким столько боли, страданий, унижений. Я — русский человек, но советским себя не считаю. Надеюсь, что моя жена и сын не нарушат моей воли, несмотря на все трудности, которые ожидают их в связи с моим решением.

Париж, 5 ноября 1986 г.

А. Тарковский».

В конце месяца лечащий врач потребовал, чтобы Тарковские переехали в Париж.

Декабрь

В декабре даже сидеть в постели он не может – сильнейшие головные боли. Врач говорит больному, что не может установить причины этих болей, хотя на самом деле хорошо всё понимает.

Не двигаются ноги. Очень болят руки. Сильная слабость. Последняя дневниковая запись сделана 15 декабря. В этот день его перевели в клинику Артманн в пригороде Парижа Нейи-сюр-Сен, откуда он уже не возвращался.

Вспоминает **Кшиштоф Занусси**, в парижской квартире которого Тарковские жили до переезда к Влади:

«Наши последние встречи — это, в сущности, один долгий, прерывающийся, но цельный разговор. Я помню, когда он ршился остаться на Западе, мы много говорили о его будущей жизни. О том, что это совершенно иной мир, со своими законами, что больше не будет заботливого государства. Придется самому заниматься собственной судьбой, быть за нее ответственным. Нужно, в частности, побеспокоиться о страховке и тому подобных практических вещах… Мы говорили, и я видел, что для Андрея эти вещи абсолютно невозможные, непонятные и непостижимые…

Не прошло и года, как в Варшаву позвонила Лариса и сказала, что у Андрея нашли рак и можно ли в этой ситуации застраховаться… Разумеется, было уже поздно, и ни о какой страховке не могло быть и речи. Но в конце концов я понял, что Андрей был прав — столько людей бросилось на помощь, что ему не понадобилась никакая страховка… Я встречал его еще пару раз в Париже, когда он выходил ненадолго из больницы, это были короткие мгновения радости. Потом я приехал к ним в Италию,

на море, они сняли там виллу, казалось, что дела у Андрея идут лучше, он прибавил в весе — всего на сто — сто пятьдесят граммов, но и это уже было поводом для радости, для возвращения надежды… А в самый последний раз мы увиделись в декабре, почти за две недели до его смерти, снова в Париже. Он был после химиотерапии, ужасающе худой, изможденный и продолжал говорить о будущем, о том, что он еще снимет…»[248]

Чарлз Генри де Брант, представитель Международного института А. Тарковского в Париже, близкий к режиссеру в последние годы:

«Его я видел за два дня до 29 декабря. Это произвело на меня сильное впечатление. Он был под воздействием морфина. Глаза у него были широко раскрыты, и он водил головой, словно следил за видениями своего воображения. Он узнал меня. Но говорить уже не мог. Только улыбнулся…»

В этом последнем году жизни Тарковского, когда болезнь истощила его, ограничила в передвижении, труд кинематографиста был ему не по силам. Внутренняя же работа не прекращалась.

Среди его чтения появляется «Искушение святого Антония» Г. Флобера. Вероятно, в связи с замыслом постановки. Произведение ему не нравится — вторично после первоисточников и очень пышно. *«С наслаждением»* читает П. Флоренского. Выписывает. И, возможно, как реакция на чтение в душе поселяется *«великая надежда возможности счастья»* подкрепленная апрельским утренним солнцем в окнах больницы. Вот Господь!

Круг замыслов, понятно, сужается. Но они, скорректированные болезнью, становятся чрезвычайно целенаправленными. Прежде всего фильм о святом Антонии. Возникает фактически фрагмент сценарной разработки, запечатлевшей беседу героя с женщиной через реку. Женщина хочет от него ребенка, чтобы заселить землю людьми, рожденными от святых. Он смеется, пытаясь разглядеть лицо говорящей, но не видит — далеко…

Еще после «Жертвоприношения» Тарковский в интервью Чарлзу Генри де Бранту дал своеобразный комментарий к этому замыслу[249]. Режиссер вернулся к волнующему его вечному противоречию в сердце человека: что есть святость и что есть грех? Хорошо ли вообще быть святым? Когда святой покидает людей, он хочет спасти собственную душу. Но думает ли он тогда об остальном человечестве? Тарковского, по его признанию, *«все время мучает вопрос о взаимоотношении между спасением души и участием в жизни общества»* . Какой ценой достигается

равновесие материального и духовного?

Тарковский, по его словам, не имел возможности установить *«нормальные отношения»* с православной церковью. Такие отношения предполагают стабильный уклад жизни. А он оказался в положении человека, переживающего бомбардировку. Режиссер глубоко убежден, что единственное приобретение человечества – вера. Только она спасет человека.

Сравнивая жизненные пути художника и святого (монаха), режиссер подчеркнул их разность. Святой не творит, поскольку не связан с миром, его позиция — неучастие. А *«несчастный художник должен возиться в грязи, в центре всего того, что происходит вокруг»* . Святой (монах) заслуживает сострадания – он живет половинчатой жизнью. Художнику же приходится распылять свой талант, он может оказаться обманутым, его душа всегда в опасности.

«Существует сходство между святым и художником, но необходимо видеть и различие, которое заключается в том, что человек либо пытается быть похож им на своего Создателя, либо стремится спасти свою душу. Таким образом, вопрос стоит либо о спасении самого себя, либо о создании духовно более богатой атмосферы во всем мире. Кто знает, сколько нам осталось существовать? Мы должны жить с той мыслью, что завтра Господь может призвать нас к себе… Это тема для фильма! Если я обращусь к образу святого Антония, я, наверное, затрону ее. Попытаюсь понять и объяснить этот наболевший для всех людей вопрос.

В конечном счете, не важно, умрем мы или нет, поскольку мы все умрем — или все вместе, или каждый по отдельности…»

Очевидно, что в замысле о святом Атонии отразились мучительные размышления Тарковского о спасении души, о бессмертии. Грешен ли он сам настолько, что может не спастись?

Занусси в своих воспоминаниях говорит о том, что Андрея не особенно привлекала именно эта историческая личность, его куда больше интересовало само понятие святости, раздвоенности плотского и духовного в человеке.

«Он несколько раз по отношению к самому себе произнес слово, которое меня просто пронзило — слово “грешный”…» Тарковский признавался польскому коллеге в несовершенстве своих поступков, относя это понятие к себе, в чем Занусси видел «нечто эсхатологическое». Но Занусси надеялся, что Андрей выйдет из этого состояния, «ибо само слово “грешный” произносилось через мгновение после того, как мы оба сошлись на том, что самым мучительным грехом современного человека является его устрашающая гордыня, вытекающая из иллюзии, что

он независим, что он хозяин своей судьбы, что ему ничего не угрожает, И только болезнь позволяет увидеть всю хрупкость наших начинаний… которые в этой перспективе теряют свое значение. И в этой перспективе Андрей как бы уходил куда-то в себя, был уже далеко от мира, от нас…»[250].

Замысел о святом Антонии через мысли о шекспировском «Гамлете», через «Откровение святого Иоанна на Патмосе» упирается, в конце концов, в твердую и ясную цель: *«Снять "Евангелие ” и кончить на этом»* .

Художник сосредоточивается прежде всего на образе Иуды («Евангелие от Луки»), на мотивах его предательства. Заметим, что тема личного предательства (в нравственном, духовном смысле) постоянно интересует его. Режиссер намечает конфликтные взаимоотношения между Сыном Божьим и предателем, причем Иисус, в толковании Андрея, чувствует себя виноватым в связи с Иудой. Иисус, следящий за оформлением в Иуде идеи предательства, должен быть похожим на человека, давшего яд и ожидающего начала его действия. Иисус у Тарковского — прежде всего человек, терзаемый сомнениями, страхом. На кресте его одолевает ужас оставленности, одиночества. Иуда же нужен для того, чтобы объяснить, что Господь имел дело с *людьми*. Иуда как высшая степень падения человека — причина, по которой Иисус должен исполнить свою миссию.

Несколько позднее Тарковский заметит о феномене предательства: *«Некто хочет спастись и вдруг почувствовал себя предателем, Великим Грешником, противопоставив себя всем остальным. Себя — жизни»*.

Тарковский, как бы возвращаясь к замыслу «Рублева», к противостоянию Андрея и Кирилла, зеркально поворачивает тему с почти маниакальной целеустремленностью: *праведник, фанатично преданный идее спасения, забывает о земной жизни и так предает ее саму*.

В день каннской премьеры Тарковскому сообщили, что на «Жертвоприношении» критики плакали. Фильм прошел хорошо. Но скоро он узнает: картине присуждены премия ФИПРЕССИ и экуменическая премия, но «Пальма» вновь обошла его, зато есть специальный Гран-при жюри. Журналисты и критики возмущены и готовят протест. Приз принимал Андрей Тарковский-младший.

Болезнь освободила время для развернутых дневниковых размышлений, к которым подтолкнула и авария на Чернобыльской АЭС, как будто откликнувшаяся на

«Жертвоприношение» и на саму болезнь художника.

«Мы по старинке думаем, что война начнется в тот момент, когда будет нажата первая кнопка и первая бомба взорвется, нанося чудовищные разрушения, от которых мы столетия не сможем прийти в себя. Если останемся живы. Но беда в том, что Новая Война, Атомная Война уже началась в тот момент, когда Оппенгеймер взорвал на полигоне свою экспериментальную бомбу. Война идет уже десятилетия, и на последствия ее мы, не привыкшие называть оружием не обрушившийся на нашу голову снаряд, не обращаем внимания… Человечество не готово морально к безопасному использованию атомной энергии. А пока оно обучится безопасности, мир будет разрушен.

Чернобыль испугал всех только потому, что полугласность ответит и даю возможность оценить размеры катастрофы. А катастрофы с разрешения правительств, продолжающиеся уже 50 лет, остаются в тени и как бы не существуют… Может быть, и не будет никакой атомной войны. Слишком уж глупо. Только ее и не надо. Человечество уже воюет и умирает на поле атомной битвы. Война уже идет. Только дети и безумные не видят этого»[251].

Андрей Тарковский скончался в ночь на 29 декабря 1986 года в клинике Артманн в Нейи-сюр-Сен. Погребен на русском православном кладбище в Сен-Женевьев-де-Буа под Парижем.

«Жертвоприношение»: Готланд в огне

…Власть от века есть у слова,
И уж если ты поэт,
И когда пути другого
У тебя на свете нет,
Не описывай заране
Ни сражений, ни любви,
Опасайся предсказаний,
Смерти лучше не зови!
Арсений Тарковский

Работа над «Жертвоприношением» подробно освещена в многочисленных источниках, в том числе в книге Л. Александер-Гарретт; в дневнике Ларса-Олафа Лотвалла, главного редактора ежегодника «Шведские фильмы», аккредитованного на съемках «Жертвоприношения»; в своеобразном документальном

кинорепортаже Михала Лещиловского и Арне Карлссона со съемок картины. Мы обращаемся к этим материалам, чтобы показать, что и во время работы над «Жертвоприношением» Тарковский неизменно следовал привычкам и принципам, сложившимся в его творческой практике за двадцать с лишним лет. Он, как и прежде, был чрезвычайно придирчив, требователен и скрупулезен во всем, что касалось содержания кадра, построения мизансцены, организации предметно-природного пространства.

В первый день съемок («Апрельский сон» Александера) в поместье Хата в Энчепинге, когда в зябкий и еще снежный апрель работали в полуразрушенном поместье, оператор устанавливал свет, чтобы снимать фриз. Тарковский нашел на окне мертвую бабочку и осторожно положил на фриз. Снаружи снимали идущие по снегу босые ноги ребенка. Камера была направлена на грязную землю, всю в лужах. Режиссер принялся разбрасывать старые газеты, какие-то фотографии, кидать в лужу монеты. Поинтересовались, что все это должно символизировать. «Откуда мне знать? — был ответ. — Это ткань сновидения…»

Он лично входил в любую мелочь, смущая при этом опытных мастеров. Но одновременно выказывал непонятную для многих из его съемочной группы нерешительность в подходе к элементарным, казалось бы, вопросам, на решение которых уходила бездна времени. Он ставил в тупик актеров, ожидая от них подсознательного отклика на его безмолвный творческий зов, суть которого они часто не понимали и не чувствовали, полагая, что режиссер использует их как декорацию, не скрывая этого.

Он едва ли не до деталей автобиографичен в своих картинах. Он…

Одним словом, мы попробуем, выбирая фрагменты из описания разными авторами разных же периодов работы над фильмом, напомнить читателю, каким был режиссер Тарковский в процессе создания картины. Но уже не в знакомой ему среде советского кинопроизводства, которую, находясь внутри ее, не принимал, а в условиях капитализма, к каковым, кажется, также не смог приладиться…

«Ведьма» — один из главных замыслов, предшествующих фильму, возник у Тарковского еще в Москве. Были другие подступы к картине. Лейла Александер-Гарретт относит к ним «интригующее название», возникавшее в дневниках режиссера — «Двое видели лису». Она предполагает, что за этим названием стоит образ лисы-оборотня, как-то пересекающийся с женскими образами в ранних замыслах «Жертвоприношения». В том числе и

в «Ведьме»» да и в самом фильме, где «из лисы, женщины-оборотня, появилась Аделаида — жена героя фильма: неотразимая, властная и лживая»[252]. Е. Цымбал рассказывал, что как раз в это время Тарковский читал новеллы Пу Сунлина «Монахи-волшебники», «лисы-оборотни» и в «Сталкере» хотел использовать лису, но вынужден был заменить ее черной собакой, по египетской мифологии рифмующейся с Анубисом, проводником в царство мертвых[253].

Несколько фрагментов из истории написания сценария «Ведьма»[254].

Тарковский в самом начале января 1981 года предложил Стругацким соавторство. Замысел был таков. Человек, весьма могучий, влиятельный, стоического типа, вдруг узнает, что ему жить остается всего год. Переоценка ценностей. Ввергает себя в вихрь удовольствий, бросив все, чему поклонялся. Но его то ли вылечили, то ли объявили, что вышла ошибка. Его поведение после этого. Возможны варианты. Идея фильма: проанализировать понятие смысла жизни.

17 января появляется первый вариант сценария. Четыре персонажа без имен: Писатель, Правитель, Ведьма и Девушка. Есть пятый персонаж – Страх. Этот вариант забракован. В конце февраля Аркадий Натанович пишет брату: «Тема изменилась. О ведьме. Она шарлатанка, а все сбывается. Потому что люди ей верят. Пытаюсь что-то накропать. Андрей торопит. Ему все семечки, а у меня голова идет кругом…»

Второй вариант сценария – заготовка для будущего «Жертвоприношения» – датирован 23 марта 1981 года. Аркадий Стругацкий собирался делать и третий вариант. Он не найден. Ант Скаландис (писатель-фантаст Антон Макаров) пишет: «И мы не знаем сегодня, что произошло между Стругацким и Тарковским. Ясно одно: Ларисе Павловне удалось их поссорить. Сценарий “Жертвоприношения” написан ими вдвоем, это отчетливо видно даже из доступного нам самого первого варианта. Но ни в титрах картины, ни в одном из интервью Тарковский ни разу не упомянул об этой совместной работе… Аркадий Стругацкий был сильно обижен на него, когда увидел фильм…»

Главный герой «Жертвоприношения» — господин Александер. известный журналист, актер, литературный и театральный критик. В свой день рождения он узнает о начале атомной войны и впервые в жизни обращается к Богу. Он клянется бросить семью, сжечь дом, отказаться от сына, стать немым, чтобы только избавиться от наступившей катастрофы. К нему приходит

странноватый местный почтальон и уговаривает ради спасения человечества переспать с ведьмой. Утром Александер обнаруживает, что всё вернулось на круги своя. Но он вспоминает обет, данный Богу, и исполняет его.

Роль героя в фильме сыграл Эрланд Юсефсон.

Главной проблемой в подборе исполнителей оказался мальчик для роли маленького сына (Малыша) героя. Совершенно очевидно, что в этом образе откликалось собственное детство Андрея Арсеньевича, преображенное художнической фантазией. Но *«худых, нервных, странных, надломленных малышков со взрослыми глазами»* нелегко было найти в благополучной Швеции. Поиск, как помним, затянулся…

В каждом фильме Тарковского — на авансцене или в глубине сюжета — возникает дитя. Даже и не как образ детства, а как трепетное, хрупкое, беззащитное начало в человеке (человечестве), подвергающееся угрозе уничтожения. Что-то в этом образе сродни аналогичному в картинах С. Эйзенштейна. Может быть, на поверхности фильмов Тарковского проступает подспудно испытанное им в известную пору его жизни? Не будем забывать: он из поколения «детей войны»…

В рати супруги Александера Аделаиды режиссер видел Лив Ульман, Ханну Шигулу, но главным образом — Джилл Клайбург, которую, находясь в Италии, он увидел в фильме «Незамужняя женщина» и задумывал пригласить еще на роль Эуджении в «Ностальгии»[255]. Он искал актрису, похожую на его жену

Англичанка Сьюзан Флитвуд «покорила его своей независимой походкой, “перламутровыми” плечами, своей статью» (Александер-Гарретт). Она никогда не жаловалась и не теряла чувство юмора. «На то он и невозможный, что гений! Контракт подписывали и не знали, с кем будете иметь дело?!» — говорила она.

Андрей много рассказывал Сьюзан об Аделаиде. *«Аделаида*, — говорил он, — *существо, прожившее всю жизнь во лжи, соме того не желавшая и не отдававшая себе в этом отчета. Возможно, она никогда не изменяла мужу, но постоянно давала повод к ревности. Своей ложью она опутывала всех домочадцев, парализуя их волю, манипулируя их действиями и поступками. Аделаида – личность, в общем-то, трагическая. Мучая других, она мучает себя, унижая других, страдает сама…»*[256]

По возвращении из Лондона 22 октября 1984 года Тарковского встретили уже знакомые читателю неприятности. Поскольку место съемок на Готланде оказалось птичьим заповедником, в прессе стати появляться материалы о жестокости режиссера Тарковского. Припомнили съемки «Андрея Рублева» со

всеми вытекающими выводами. Шведская киногруппа добилась разрешения снимать в заповеднике. Вторая неприятность. К середине ноября Тарковский обязался утвердить всех актеров, а у него к этому времени не было не только Малыша, но я еще нескольких исполнителей.

Актриса на роль падчерицы героя Марты была найдена случайно. На премьере фильма актера и режиссера Алана Эдваля «Аке и его мир» Керстин заметила рыжеволосую девочку, дочку одной из актрис фильма Эдваля, Филиппу Франзен. Девушка походила на Ольгу Кизилову, падчерицу режиссера.

В середине ноября в студии появился шведский секс-символ Свен Вальтер, претендующий на роль «друга дома» доктора Виктора. «Для Андрея не осталось незамеченным внезапное оживление “бергмановской мафии”, как он называл наших дам… Возможно, это и послужило толчком в выборе актера», — вспоминает Александер-Гарретт.

На исходе марта прилетает из Исландии Гудрун Гислодоттир («ведьма» Мария, служанка в доме Александера). С точки зрения Тарковского, она походит на Мадонну в «Поклонении волхвов». Ему очень нравится ее лицо, все усыпанное веснушками. Для актрисы это была первая роль в кино.

Томми Шельквист (Малыш) был найден буквально в последнюю минуту. Старший брат мальчика увидел одно из объявлений, расклеенных Керстин и ее помощниками, и прислал фото братишки.

С художником Анной Асп Тарковский подробнейшим образом обсуждал образ двух домов — господина Александера и «ведьмы» Марии.

Дом героя и его семьи. Он «разваливается, он должен быть похож на птицу». Перед домом неглубокий слой воды. В ее поверхности в последних кадрах фильма отразится небо, и персонажи совершат своеобразный «балет на воде» в пространстве перед горящим, а затем и сгоревшим домом.

Тарковскому хотелось представить дом Александера как некоего члена семьи.

«Когда искали натуру, то искали открытую, бесконечную, “безвременную” местность. Она могла быть расположена в любой точке мира до и после атомной катастрофы… Внешне он должен был выглядеть как бы затерявшимся на необитаемом острове, потерянным; зато внутри — солидным. Ухоженным. Обитатели дома должны чувствовать себя как за каменной стеной. Ему, возможно, лет сто…»[257]

В доме Марии в окнах должны быть видны проросшие внутрь ветки деревьев. Режиссер напоминает, что *«нужно искать старый*

деревянный дом с заброшенным двором, поросшим сорняком и крапивой, а в траве, под цветущим кустом черемухи, должна стоять проржавевшая сельскохозяйственная машина — косилка или часть трактора… Предметы домашнего обихода Марии коренным образом отличаются от красивых, добротных вещей дома господина Александера. У Марии все по-деревенски эклектично, у господ — все выдержано в определенном стиле…»[258].

Во время подбора костюмов с художником Ингер Персон особенно мучительным оказался поиск наряда для Аделаиды. Однако вскоре и он был найден и понравился режиссеру. А когда на съемочной площадке появилась его супруга, все недоумения по поводу «костюмного» образа героини рассеялись.

2 мая киногруппа в составе пятидесяти человек приезжает на Готланд. Тарковский: *«Нам необходимо вступить в тайный сговор с природой. Мы должны заставить ее помогать на съемках»* .

Но вначале «сговор с природой» не получился. В первый день съемок здесь, 6 мая, приехали к шести утра — для светлых северных ночей уже поздно. Утренняя сиена не могла быть отснята. На следующий день прибыли к четырем утра.

Искали место для сиены встречи господина Александера с Марией. Андрей часами обходит небольшую рощицу в поле. Думает, как лучше снимать. За ним молча следует вся группа, скрывая свое раздражение «нерешительностью» режиссера.

А вот 8 мая — сиена, в которой Александер нечаянно обнаруживает подарок сына ко дню рождения, небольшую модель их дома, — природа, кажется, «подыграла». На поле — туман. Солнце поднимается. Туман на глазах уползаете поля. На мгновение все застывают от этой красоты. Тишину нарушают птицы. А вдалеке гудит пароход. Андрей просит звукооператора зафиксировать эти звуки, они ему понадобятся. Солнце набирает силу. Хотя вдали все еще тянется туман. Зато на переднем плане контуры каждого стебелька резко очерчены. Тарковский: *«Надо бы снять это! Надо бы успеть!»* Но туман рассеивается…

На следующий день снимают диалог героя и «ведьмы» Марии. У Тарковского это дело непростое. Замысловатые схемы передвижения актеров. Медленные повороты головы, корпуса. Направление взглядов, выражение глаз… «Да, люди так не ходят, не смотрят, не разговаривают, — замечает Лейла в своих мемуарах, — но воздействие этой неестественности на зрителя колоссально!..» Откуда же тогда у него претензии к Эйзенштейну, который именно так и «мучил» актеров в своем «Иване Грозном»?

11 мая из Стокгольма привезли проявленный материал. Вся группа с нетерпением ждала результатов недельных съемок, к

знакомству с которыми, кроме Свена и переводчицы, режиссер никого не допустил, чем вызвал недовольство. Режиссера не устраивало изображение белых ночей. *«У нас небо сияет! А мне нужно приглушенное, темное небо!»* Из фильма были удалены почти все балконные сцены со светлым небом. Их переснимали в павильонной декорации.

Показательна работа уже в стокгольмском павильоне над сценами «Укол Малышу», «Дрожащие занавески» и «Неподвижные занавески». Последние два определения продиктованы параллелью между душевным состоянием Малыша и «неодушевленной материей». В студии устанавливают насос-воздуходувку для «дышащих занавесок», которым режиссер вдохновенно дирижирует, отдавая соответствующие команды. Чтобы подчеркнуть эффект «дышащих занавесок», режиссер просит повесить зеркало для отражения в нем их движения. Поиском места для зеркала посвящается целое утро.

Сцена со спящим без движения мальчиком и «играющими» занавесками была закончена с двадцатью дублями. Для проявки режиссер выбрал пять. Требовалось сбалансировать безмятежное дыхание мальчика с дыханием влетающего в окно ласкового летнего ветра, со светом, меняющимся в зависимости от этого дыхания.

А вот сюжет съемки дома Марии (Энчепинг, поместье Хага).

Реквизит. Стадо светлошерстных овец. Черемуха. Ее велено сажать в полдень. Она должна быть распустившейся, цветущей. Режиссер дает команду, знакомую нам по другим его картинам: вырвать все одуванчики перед домом Марии. Спрашивает, есть ли резервный куст, так как этот не подает признаков жизни. Его уверяют, что, как только ветки воткнут в бетонную трубу с водой, цветы оживут.

Цветы не ожили. Привезли свежий, только что срубленный куст — результат тот же. В конце концов режиссер жестко отменяет черемуху – пусть лучше останется силуэт одинокого дома.

6 июня режиссер нашел начало картины: *«Свен! Мы с тобой до сих пор не знали, где начало картины! Это где они сажают дерево! И этим же кончается! Деревом!»* Начало и финал становятся главными для режиссера.

7-9 июня работали над сценой так называемого «Петушиного сна». Сцена вошла в картину только частично. Полностью ее можно увидеть в документальном фильме Лещиловского. С точки зрения Л. Александер-Гарретт, этот сон представляет Тарковского «как великого художника-пророка, как удивительного режиссера, умевшего воплотить свои сны в действительность, перенести их

на экран».

Еще в марте режиссер позвонил ей и сказал, что видел сон и хочет его снять. Нужно уговорить Анну-Лену и Катинку Фараго раскошелиться. Во сне он видел себя мертвым, лежащим на диване. В комнату входило множество людей и вставало на колени. Он видел свою мать в зеркале, одетую в белое, как ангел. Потом он видел «прямо фрейдистскую сцену»: голая девочка гоняла кур. Все было, «как в кино», замедленно. Еще он видел сидящую у его ног женщину. Он думал, что это его жена, но, когда она обернулась, у нее было другое лицо. Лиса-оборотень?

Чтобы сэкономить деньги, вся группа надень превратилась в актеров. Сцена была снята одним кадром в изощренной световой форме. Она начинается в дневном свете, переходит в ночной и возвращается к утреннему свету. Эббо Демант, увидев «сон», воскликнул: «Здесь же он предсказывает свою собственную судьбу»…

28 июня, в пятницу, был последний день стокгольмских съемок. Перекресток улицы Оружейников и Туннельной улицы, переименованной позже в улицу Улофа Пальме — шведского премьер-министра, застреленного здесь в пятницу 28 февраля 1986 года — ровно через восемь месяцев после съемок «Жертвоприношения».

Позднее Э. Юсефсом говорил об огромном чутье натуры у Тарковского, приводя в качестве примера именно это место, найденное случайно. Убийца Пальме стоял как раз там, где в момент съемки находилась камера. «Было ли предчувствие?» — спрашивая актер у режиссера. «*Нет*, – отвечал тот, — *просто я сразу увидел, что это место для катастрофы*» .

Первоначально для сцены атомной катастрофы («Апокалипсический сон») режиссер выбрал Торговую площадь в Старом городе – неподалеку от Стокгольмского кафедрального собора, у скульптуры святого Георгия Победоносца, поражающего дракона. Но, увидев другое место с туннелем и со спускающимися по обе сторонами лестницами, предпочел его. Лестница была весьма существенной деталью, перекликающейся с «Поклонением волхвов» Леонардо.

Здесь нужно было поместить на высоте четырех метров площадку с Малышом, а метром выше — камеру. Причем камера должна была смотреть не только вглубь, но и вниз, для чего было использовано зеркало. В кадре нужно увидеть бегущую в панике толпу, хаос, неразбериху, отраженный в зеркале кусок улицы и голову мальчика. Схема движения была такая: сначала из-под простыни, укрывавшей Малыша, текла кровь, в какой-то момент переводили на нее фокус, а затем на лицо и руку мальчика.

Поначалу статисты не придавали значения рискованности движения толпы, но, как только прозвучала команда, какая-то неведомая сила, по признанию некоторых, потащила их вниз по лестнице. Люди неслись, забыв все приличия и условности. Настоящие переполох и страх царили в толпе…

1 июля отправились на Готланд. Кульминацией второго пребывания здесь должна была стать сцена «Пожара», принесения в жертву дома. Решили снимать в первую неделю по приезде, чтобы «поскорее отмучиться». Начинали 2 июля, во вторник, со сцен «Подготовка к пожару» и «Поджог».

Александер, отраженный в мутном зеркале, включает народную японскую мелодию — флейту (одна из главных музыкальных тем фильма). Затем зритель видит спину Александера, стоящего на балконе. Звук разбившейся лампы. Александер резко оборачивается и идет к краю балкона, *где вместе с высохшим веночком летних полевых цветов развевается на ветру серый клетчатый шарф Андрея Тарковского* . Шарф оказался там случайно. Его повесила переводчица, которой в какой-то момент режиссер дал подержать шарф. А потом попросил оставить в декорации. На память.

…Идет разборка задней стены дома — готовятся к намеченной на следующий день сцене пожара. Ответственный пиротехник, англичанин Ричард Робинсон, гарантирует безупречный пожар. Но режиссер не доверяет специалисту. Не нравятся его напор, «наглая физиономия» и браслеты.

Пиротехническая кухня состояла из четырех систем, контролируемых с одного пульта. Задача была следующей: снять одним кадром в течение десяти минут начало — поджог дама, середину — разгар пожара и конец — сожженный дотла дом. Дом не только должен сгореть, но и вся конструкция его должна рухнуть в этом кадре. С тыльной стороны дом напоминал бензозаправочную станцию. Всю работу по тушению пожара брали на себя пиротехники. Но на всякий случай на площадке дежурила местная пожарная машина с тремя пожарными.

Центральный пульт управления находился в ста метрах от дома. К нему вели сотни разных проводов – всего семь тысяч метров. Каждая минута пожара была расписана как по нотам. При это Тарковский хотел, чтобы все выглядело натурально, не как пиротехнический эффект.

Сцена должна была сниматься тремя камерами. Но из-за непогоды съемка была отложена.

4 июля, четверг. Освобождается пространство возле 55-метрового рельсового тракта, проложенного Свеном для новой камеры. Ее отремонтировали на фабрике после незначительной

поломки в начале съемок. Эта камера требует безукоризненно точной работы.

У пиротехников что-то не ладится. Все в ожидании. Но вот момент наступил. «Зажигай!» Первые языки пламени вырываются из дома.

Неожиданная тревога. Нюквист в отчаянии требует от ассистента дать запасную камеру, его аппарат потерял скорость. Камеру меняют в полминуты. Но непоправимое произошло. Кроме того, контроль управления пожаром был полностью утрачен.

Потом – замешательство. Но актеры продолжают импровизировать под указания Тарковского, поскольку огонь уже нельзя остановить. Крики, вопли, плач, самый немыслимый хаос в течение нескольких минут. И хотя эпизод был снят, все были подавлены.

Строительство декорации дома обошлось больше чем в полмиллиона шведских крон, а всего за десять минут он сгорел дотла.

Технический руководитель Кай Ларсен так разъяснял неудачу с пожаром. Предварительно из дома был убран пол, задние стены, ослабили всю конструкцию, чтобы легче ее развалить. Убрали и все деревянные перекрытия. Управление осуществлялось автоматически, и строение должно было сгореть очень быстро. Но когда залили дом керосином, температура поднялась до такой степени, что все провода тут же расплавились и пошел самый обыкновенный пожар. Уже в самой начальной стадии Ричард не мог управлять огнем. Сгорели шланги, и пламя невозможно было погасить. А с исчезновением задних стен дом стал просвечиваться насквозь. Когда посмотрели отснятый материал, поняли, что единственное, что можно было использовать, это кадры запасной камеры. Всё остальное — брак.

Собирались строить новый, упрощенный вариант декорации, которая будет гореть естественно, без всякой автоматики. А стоять будет на старом фундаменте. Но это не тот же семиметровый дом. Только с расстояния в сто метров он выглядит похожим. Построили его в аварийном режиме – за четыре дня.

Л. Александер-Гарретт пишет, что Тарковский не настаивал на пересъемке, он все время ходил «какой-то отстраненный закрытый, сомневающийся. Анна-Лена сказала ему, что у них нет денег, что нужно как-то договориться, пойти на компромисс, что этот новый дом будет совсем другой, но Андрей сразу же заговорил о наличниках, о рамах… Ему объяснили, что сцену переснимут только на тех условиях, какие ему предлагают: две

камеры и никаких деталей. Анна-Лена позвонила директору Киноинститута — Классу Улофссону. Он ответил, что, если мы заодно, он нас поддержит. Не все были заодно, но в конце концов мы одержали победу»[259].

19 июля — последний день съемок и пересъемка пожара. Выезжают на место очень рано. Теплый ночной ветерок. Завтракают при свечах. Медленно рассветает. Пожарные и шведский специалист по спецэффектам Ларе Хеглунд занимаются последними приготовлениями. Когда все думают, что уже готово, Свен просит подождать еще час. Есть риск получить отраженный свет.

Ждут. Тарковский дает последние указания. Ларс волнуется: ветер усиливается по направлению к юго-востоку. Если он захватит огонь, все ускорится, и тогда 20 минут, отведенные на два дубля, будут урезаны до 12 минут в лучшем случае.

«Пять минут до съемки», — говорит Свен Нюквист. Каждый молча занимает свой пост. Абсолютная тишина. Полная готовность. «Зажигай!» Дом загорается. Звучит команда: «Съемка!» В момент окончания сцены актеры должны бегом вернуться на исходные позиции и начинать все сначала. Но Тарковский кричит: «Оставайтесь на местах!»

Сьюзан Флитвуд в отчаянии опускается на мокрую землю. А Тарковский уже видит другую картину: Свен Вольтер должен поднять женщину и нести ее на камеру. Вольтер поднимает актрису и несет ее, тяжело шагая. За ним следуют остальные. В последний раз Нюквист панорамирует к горящему дому, который именно в этот момент распадается на части.

«Хочется, чтобы Андрей подошел к Сьюзан, утешил, но он этого не делает. Он идет по лужам, отражающим светлое небо, к пепелищу один. Долго стоит и смотрит. Потом уходит, оборачиваясь на дом, вернее, на то, что было домом. Из кармана куртки он вынимает платок и вытирает глаза. Теперь понятно, почему он не подошел к Сьюзан, – боялся не сдержаться. Когда он возвращается, ничего, кроме покрасневшего лица, не видает его волнения. Он всех целует, жмет руки, благодарит за превосходный пожар, за то, что все выглядело натурально, великолепно…»[260]

Съемочная группа фотографируется на фоне пожарища. В тот же день в сосновом лесу был снят финальный, одиннадцатый дубль крупного плана Эрланда. Тарковский подбросил вверх свою кепку, и она застряла в ветвях дерева.

Рассказывая о сотрудничестве с Тарковским, Свен Нюквист обращал внимание на необыкновенную чувствительность

режиссера к освещению. Но еще больше, по мнению оператора, Тарковского интересует сам кадр и движение в нем. Особенно Нюквиста волновал в манере режиссера поиск пути к сцене фильма через камеру оператора: «Сначала это тревожило меня, я думал, что он отбирает работу у меня. У нас состоялся откровенный разговор, и он объяснил мне, что всегда строит свои сцены только так. И конечно, он доверяет мне во всем, что касается самой съемки. Его интересует лишь “хореография”, которую он проводит через камеру». Нюквист был убежден, что они поняли друг друга и стали с режиссером «как бы единым целым»[261].

А. Сокуров, ссылаясь на телефонное общение с Тарковским, полагает, что тому было нелегко. Тяжелое ощущение от группы, от процесса, от актрис. Они работали без понимания. Прежде всего, как считает Сокуров, страдал оператор, поскольку у Бергмана, с которым работал Нюквист, живого, открытого пространства мало. У Тарковского оно имеет решающее значение. И как только оператор погружается в это живое, неуправляемое пространство, он сразу теряется. Метод Тарковского был неприемлем для Нюквиста.

Что касается работы с исполнителями, то сам Тарковский признавался Сокурову, что боится актеров. Хотя, наблюдая с этой стороны съемки «Жертвоприношения», Л. Александер-Гарретт пришла к выводу: несмотря ни на что, между актерами и режиссером устанавливался какой-то неуловимый контакт. При этом языковой барьер даже помогал. Актерам приходилось рассчитывать не на технику, а превращаться в экстрасенсов. Режиссер надеялся, что они могут «слушать свое собственное подсознание, инстинкты». Поэтому, полагает Лейла, «сам процесс выбора актеров был таким сложным и подчас мучительным как для самого Андрея, так и для окружающих»[262].

Не складывались отношения со Свеном Вольтером, всеобщим любимцем, избалованным славой и поклонницами. Актер болезненно переживал безразличие режиссера. Андрею не хватало в Свене внутреннего аристократизма. А вот Эрланда Юсефсона режиссер обожал и давал ему полную свободу. Алана Эдваля считал актером от Бога и уважал безмерно.

Алан Эдваль, как и другие его коллеги, говорил о том, что у Тарковского ему приходилось делать то, что ранее он никогда не делал. «Неожиданно обнаруживаешь, что играешь со стульями или шторами. Такая материализация в вещах для меня странна, непривычна, но на редкость привлекательна. Тарковский вызывает к жизни глубинные инстинкты и чувства, которые не испытывал, по крайней мере осознанно, с самого детства. Мы

довольно легко начинаем верить в сверхъестественное. Жизнь, смерть… границ нет»[263].

В своих воспоминаниях Лейла Александер-Гарретт особое внимание обращает на организацию музыкально-звукового оснащения картины. Одна из музыкальных тем картины — лопарские народные напевы. Но это не пение, а скорее «пастушьи выкрики, оклики, напоминающие заклинания шаманов», возникающие в момент приближения чего-то угрожающего и необъяснимого. Например, перед «пророческими обмороками» почтальона Отто и самого Александера, перед его апокалипсическими снами.

Тарковский, по наблюдениям Лейлы, чрезвычайно виртуозно, с чуткостью и знанием человеческой психики использует звуковые эффекты. «Андрей не раз указывал на то, что порой даже самые на первый взгляд незначительные звуки имеют сильнейшее воздействие на зрителя… Дрожание хрусталя, катящаяся по полу монетка, шелест бумаги, пронизывающий звук электрической пилы, вязнущие в глине и сгнившей листве ноги, журчание воды… — все это фиксируется и остается в памяти зрителя…»[264]

Монтажер Михал Лещиловский вспоминает последние три месяца их совместной с режиссером работы, перед тем как Тарковскому пришлось уехать, предоставив группе закончить озвучание по его замыслу. В фильме не более ста двадцати склеек, но каждая из них подвергалась глубокому критическому анализу. Происходила творческая работа в границах, заданных, с одной стороны, установившимся образом фильма, а с другой – внутренней динамикой, сопротивлением материала. «Количество склеек не дает никакого представления о степени трудностей, с которыми мы столкнулись в процессе монтажа. При первом показе фильм шел сто девяносто минут. Дальнейшая работа позволила сократить его на сорок минут. Но единственная сцена, которая была полностью вырезана, — это сцена, в которой Александер пишет письмо своей семье…»[265]

Крыша над головой: завещание

«Огня – кричат, – огня!» Пришли с огнем…
И.А. Крылов. Волк на псарне

Фабулу «Жертвоприношения», пишет Майя Туровская,

формируют все те же составляющие: семья и семейные отношения, отцовство, детство, дом. «Дом… основополагающ в структуре мира Тарковского. Он овеществляет вечные его темы: род, семья, смена поколений. Понятие “отчий дом” для Тарковского буквально — это дом отца, и это дом, “дом окнами в поле”, а не квартира… Он — часть природной жизни так же, как жизни человеческого духа, их средостение…»[266]

Но Туровская не развивает эту тему, а уходит к «мессианским мотивам» ленты, в которой прочерчивается путь режиссера «от исповеди к проповеди, от проповеди к жертве». Прежнее духовное противостояние героя в условиях потребительской цивилизации перешло в универсальную мировую скорбь, окрашенную в цвета личной трагедии.

Туровская полагает, что для Тарковского этот фильм — заклинание судьбы, магическое действие, которое должно влиять на реальность и даже изменять ее, подобно слову и делу Мессии…

Венгр Акош Силади убежден, что выбор Тарковским свободы творчества был равносилен откату от своего, русского дома. В изменившемся и уже нерусском мире, если он хотел остаться верным себе, ему требовалось измениться. В «Жертвоприношении», поясняет Силади, режиссер впервые «вынужден обойтись без чувственного мира русской культуры». Он «должен найти себя в другом мире, независимо от того, насколько отвлеченным и стилизованным является место действия ленты»[267].

Дом, в котором Александер хотел укрыться от всего мира, оказался хрупкой иллюзией, – поясняет Николай Болдырев. Герой совершает прорыв, «достигая нового качества своей души». Дом, в котором Александер хотел укрыться от всего мира оказался хрупкой иллюзией, — поясняет Николай Болдырев Герой совершает прорыв, «достигая нового качества своей души». Он уже не жертва «обстоятельств безумного мира», но «духовный воин», поскольку «не цепляется за видимость в нем уюта, но удерживает целостную доминанту дома как духовного пространства. Тем он, собственно, и спасает Малыша, судьба которого и является в фильме “камертонной”…»[268].

Развернутый комментарий самого Андрея Тарковского к его картине находим в уже знакомом нам интервью де Бранта. Автору фильма его герой не кажется сумасшедшим. Это человек, давно не заходивший в церковь. Его религиозные убеждения «нетрадиционны». Возможно, он вообще не верит. Но сознает, что *«материальный мир — это еще не все, что есть трансцендентная реальность, которую лишь предстоит открыть. Когда*

разыгрывается трагедия и катастрофа неминуема, он в соответствии с логикой своего внутреннего мира обращается к Богу как единственной надежде. Это момент отчаяния»[269]. Но одновременно и счастья, поскольку, несмотря на испытываемые им муки, Александер в страданиях обретает веру. *«Я думаю, что человека, готового пожертвовать собой, можно считать верующим. Конечно, это странно. Александер жертвует собой, но в то же время вынуждает к этому и других. Это сумасшествие! Ну, а что поделаешь? Конечно, для них он человек конченый, хотя на самом деле совершенно ясно, что как раз он-то и спасен»*[270]. Тарковский полагает, что в этом фильме ему удалось более полно раскрыть свое понимание мира современного человека. Речь идет о навязчивой идее чистоты и суверенности собственного «я», которая может довести человека до безумия.

Пусть не покажется неожиданным, но мы собираемся вернуться на родную почву, к скрытому диалогу Тарковского с его «низовым оппонентом» Василием Шукшиным, таким естественным в этом качестве внутри отечественной культуры, где испокон веков искали ответы на «проклятые» вопросы, апеллируя к оппозиции «народ — интеллигенция».

Всплывает в памяти давний рассказ Василия Шукшина «Крыша над головой».

… В сельском кружке художественной самодеятельности обсуждается новая пьеса областного автора. Она «из колхозной жизни» и «бьет по частнособственническим интересам». Ее герой, «хороший парень Иван Петров», приходит из армии, женится и попадает под влияние тестя и тещи: становится стяжателем. Строит себе дом, обносит его высоким забором. Пьеса называется «“Крыша” над головой». Крыша, поясняет руководитель кружка, взята в кавычки: дом большой – это уже не крыша. Ивану делают замечание – чтобы он поумерился. Он отговаривается, скрывая кулацкие взгляды. Его разбирают на колхозном собрании. И тут Иван осознает, в какое болото затащили его тесть с тещей. Он бежит к недостроенному дому, который уже подвел под крышу, и – поджигает его!.. Но дом спасают колхозники. Он пойдет под колхозные ясли.

Один из самых неуемных участников самодеятельности, шофер Володька Маров, спрашивает: «А где Иван жить будет?» Володьку обвиняют в том, что он ставит под сомнение идею пьесы. Но Маров не унимается. Ответ подсказывает пенсионерка Вдовина, бывшая завотделом культуры райисполкома, радетель художественной самодеятельности: «Жилье ему обязан выделить колхоз, поскольку человек отдал дом под ясли…» В разгар

дискуссии от автора приходит телеграмма, и которой он просит песню «Мой Вася» заменить другой – «Вот кто-то с горочки спустился…». Но в пьесе песен нет. «Автор, наверное, перепутал ее с каким-то другим своим произведением», — догадываются кружковцы…

А вот в «Ностальгии» Андрей Горчаков как раз пытается спеть именно эту песню, доказывая и таким путем непереводимость национальной культуры на язык другого народа. Да и сам режиссер питал слабость к шлягеру советской эпохи[271]. Лейла Александер-Гарретт вспоминает, что «незамысловатая мелодия стала попутчицей» «Жертвоприношения». «Особенно смешным катался куплет со словами: “Зачем он в наш колхоз приехал, зачем нарушил мой покой!” Андрей шутил, что это про него: вот приехал в шведский колхоз и нарушил их дражайший покой…»

Но это и про героя пьесы в шукшинском рассказе, встревожившего покой колхозного коллектива «частнособственническими инстинктами». Бывают «странные сближения»!

Ну а если вопрос шукшинского персонажа всерьез первая ресовагь господину Александеру: «Где он жить будет? Где будет жить его семья?» И мы к этому вопросу вернемся. Но прежде напомним, что через 15—20 лет после вынужденного подвига Ивана Петрова в отечественной литературе и на экране заполыхали пожары — сгорали веками обжитые места, избы. Правда, было это или результатом государственного неразумия, или местью раздраженных человеком стихий, но никак не сознательным актом жертвоприношения. Некоторые из пожаров, наиболее яркие, что ли, происходили ближе к середине 1980-х, когда в воздухе уже на самом деле попахивало «гарью» — предстоящими превращениями в стране.

В повести Валентина Распутина «Прощание с Матерой» и в се экранизации, поставленной Л. Шепитько и Э. Климовым, горят избы вековой деревни, планируемой государством к затоплению. И там пожар, как и возможное затопление, акт противоестественный, катастрофа, спровоцированная обществом, утратившим связь с корнями. У того же Распутина в 1985 году появится еще одна «пламенная» повесть — «Пожар».

В ней герой покинет место своего постоянного родового проживания из-за дурной забавы пришлых чужаков с огнем.

Во всех этих произведениях сожжение крестьянского обиталища обставлено библейскими приметами конца «ошибочной» цивилизации, которой противостоят уходящие цельность и чистота, воплощенные в мифе Избы. А мысль о

добровольном принесении ее в жертву просто невозможна! Не самопожертвование, а обряд вынужденного погребения жилища, павшего на поле брани то ли с советской цивилизацией, то ли с цивилизацией как таковой.

Но герой пьесы в рассказе Шукшина именно жертвует домом! И жертва приносится на алтарь колхозной коммуналке, категорически отвергающей всякое частное обустройство своих членов. Однако это опять-таки насильственно востребованная жертва. Настоящий конфликт рассказа — в противостоянии анонимного колхозного общежития вроде того, что сооружается в «Котловане» Платонова, жилищу частному как выражению самостояния человеческой индивидуальности.

В ходе шутовской дискуссии членов драмкружка, жителей села Новое, явственной становится драма русской деревни. Естественная форма общности — «крестьяне» — неактуальна после переворотов XX века. Явилось противоестественное — «колхозное крестьянство». Понятие, в котором первая составляющая отрицает вторую. Жители Нового, как и герои пьесы — люди бездомные и, кажется, удовлетворенные ной анонимностью. Но у Шукшина сквозь коллективистское мировидение пробивается все же естественная жажда частного домоустройства как опоры индивидуального бытия. Конфликт окрашивается чуть не юродивым авторским смехом, едва прикрытым балагурством.

Правда, на рубеже 1970-х, когда появился рассказ Шукшина, частная жизнь как таковая только брезжила в отечестве. Строго говоря, жертвовать-то пока нечем. Сросшегося с вековой традицией частного дома еще нет. Это в «Жертвоприношении» за образом дома, по замыслу Тарковского, должна угадываться его вековая история. Тем не менее уже и в рамках советского образа жизни действие «общинных» норм выглядит безнравственно. Следование этой химере отсекает всякого конкретного человека от круга близких, а затем и дальних для него людей. Все они вместе и по отдельности неинтересны абстрактному коллективизму, как и вообще *идее «счастья для всех»* .

Разрешение неразрешимого в условиях советского строя противоречия может быть лишь абсурдным: взамен сожженного *собственного* Ивану в награду за «подвиг» предлагают дом *казенный* . Временного отступника возвращают в анонимность коммуны.

Жертвоприношение у Тарковского напрашивается на аналогию с происшедшим у Шукшина. Ведь по существу Александер (как и Доменико) жертвует не столько во имя семьи, сколько для общего блага, как внушается и Ивану Петрову.

Однако в мире Шукшина такая жертва, как мы пытались уже сказать, абсурдна.

Чем жертвовать? «Крышей» в кавычках?

Крестьянский дом как таковой уже канул в Лету осев мифом в памяти бывших крестьян. Частное существование, заторможенное отечественным социализмом, *еще* не нашло своего фундаментального воплощения в жизни советского человека. Не только крестьянина в прошлом, но и тех, кто традиционно, по происхождению был связан с высокой культурой.

Иными словами, добровольное жертвоприношение, наподобие того, что совершалось у Тарковского, в условиях родных осин в ту же историческую пору было бы лишено всякого смысла. Попробуй режиссер учинить соответствующий сюжет на отечественной почве — даже с разрешения властей, — сама наличная реальность оказала бы сопротивление.

Иное дело — Александер…

Но где же он будет жить? Где он будет обитать в земной жизни, когда покинет больницу? И покинет ли? Где будут жить его жена, падчерица, сын, наконец? И как они будут жить? Или тут граница, за которой для героя начинается инобытие, то есть иное, в прямом смысле, бытие? Скажем, бытие духовного странника… Или просто небытие?

Художественная логика картины в отличие, скажем, от реальной жизни семьи Тарковского не предусматривает разнообразия ответов на эти вопросы, которые будоражат не только обыденное сознание… Хотя, между прочим, и сам герой в какой-то момент поддается соблазну сомнения: а вдруг никакой угрозы войны и уничтожения не было? вдруг ему все это просто привиделось и тогда совершенно нелепой и разрушительной будет выглядеть его акция?..

У Тарковского ответ продиктован переживанием «личного Апокалипсиса»: смерть сразу отменяет все вопросы. И сюжет немедленно, с начала картины переводится в пространства венной и бесконечной вселенной. А там некому ни задавать вопросы, ни отвечать на них…

Во всех пожарах, здесь упомянутых, к которым мы могли бы добавить и другие, в том числе и в пожаре «Жертвоприношения», очевидно указание на окончание времен или, во всяком случае, на уход, гибель конкретной исторической эпохи. Когда мы видим пожар в «Прощании» или в «Сибириаде», то у нас нет сомнения — это конец не только отечественного социализма, но и эпохи всякого общинного и образа жизни, и мировидения. Уход этих

эпох не исключает жертв, напротив, их предугадывает даже тогда, когда человечество, смеясь, расстается со своим прошлым.

Жизнь и смерть Андрея Тарковского, его творчество, в свою очередь, как-то уж слишком вызывающе отмечены символикой *Конца*. Вплоть до того, что в подводных собраниях предметов в «Сталкере» нашлось место и для календарной странички от 28 декабря, указывающей на дату кончины художника в ночь с 28 на 29 декабря. Режиссер уходит из жизни, поставив фильм о нагрянувшей мировой катастрофе и поведении человека перед лицом ее. Уходит в конце 1986 года, окрашенного заревом чернобыльского пожара.

Последний поступок Тарковского отливается в символ конца времен, сурово помеченных бездомьем отечественного социализма. Возникает мысль, что именно нашим сиротством художник был «послан» в мир искать духовное пристанище, объединяющее природу и человека. Ничего похожего совершить в постсоветский период уже не представлялось возможным — в такой простодушно откровенной до гениальности форме.

Иссяк пафос неизбывной «народной тоски по братству». Иссяк пафос неизбывной «народной тоски по братству». Тарковский оказался последним «коммунистом», наследником именно русских гениев, подобных Достоевскому и Толстому, умевших переживать сомнительную с обыденной точки зрения актуальность «соборной» идеи. Притом что он и сам, похоже, чувствовал ее сомнительность перед лицом слишком очевидной безысходности существования личного.

Последний его фильм и велик, думаем мы, обнаженностью такого переживания, существенного для нескольких поколений наших соотечественников, познавших соблазн идеи «счастья для всех». Человек в пространстве фильма Тарковского упирается в неотвратимость конца, который не сулит никакого братства в этом разрушенном до основания мире. Остается лишь безумный подвиг ничем фактически не подтвержденной веры в недоступный именно *тебе* смысл подступающего именно *твоего* небытия на земле. И тогда в нашем кинематографе, может быть, впервые в его истории обретает вселенские масштабы личная драма одного-единственного человека, как если бы это была трагедия целого народа.

Вот почему, преодолевая всю «глобальную проблематику» этой картины, следует прочесть ее именно как интимный дневник Андрея Тарковского, как завершающие (земные) страницы его духовной автобиографии. Как его завещание, в конце концов. Кроме этого, собственно говоря, в фильме *как поступке* и нет ничего.

Поскольку наш соотечественник в XX веке не мог похвастаться устойчивой традицией частного «домовладения», то и к жертвоприношению в духе подвигов Александера он исторически, как уже говорилось, готов не был. Поджечь хозяйство барина-благодетеля, как это случилось, например, в деревне с имением Н. Г. Гарина-Михайловского на рубеже XX века, крестьянин еще мог. Мог пострадать от стихий или, позднее, от мероприятий советской власти. Нарождающегося своего жечь бы не стал. Из отечественных кино и литературы нам известен лишь один пример такого подвига — в фильме А. Кончаловского «Курочка Ряба». Герой из простонародья жертвует нажитым частным хозяйством уже в «постперестроечный» период нашей истории, предает нажитое огню. Но почему? А так он откликается на «призыв» все той же колхозной (бывшей!) массы, от лица которой выступает его давняя возлюбленная Ася Клячина, носительница коллективистских идеалов. И здесь жертва приносится опять же, в нравственном смысле, не столько добровольно, сколько насильственно.

Не мог бы совершить такой подвиг и отечественный интеллигент, близкий господину Александеру по мировидению еще при этом облачаясь в кимоно с даосской символикой. Ведь он, как и бывший крестьянин, был, в свою очередь, неимущим в большинстве случаев или бережно хранящим оставшееся в наследство из досоветского прошлого хрупкое суденышко дворянского дома.

Похоже, Тарковский должен был черпать вдохновение для воплощения указанного подвига только из иных культурных источников. Мы полагаем, что таким источником мог быть и кинематограф Акиры Куросавы[272]. Среди его работ есть картина, которая прямо могла подтолкнуть Тарковского к замыслу двух его последних фильмов. Речь идет о ленте «Хроника одной жизни» («Записки живущего», 1955), «подсказанной» не только трагедией Хиросимы и Нагасаки, но и более близким к этому времени (лето 1946 года) испытанием водородной бомбы в лагуне атолла Бикини.

Пожилой владелец литейного завода Накадзима (Тосиро Мифунэ), трезво размышляя, намеревается спасти свое многочисленное семейство, включающее и наложниц с детьми, от угрозы новой, атомной войны. Вначале он строит дорогостоящие бомбоубежища в разных районах Японии, чтобы упрятать в них семью. А затем, узнав о бесполезности таких сооружений перед катастрофой, планирует перебраться в Бразилию, купив там ферму. Естественно, как и Доменико, как и затем господин

Александер, он кажется его окружению, членам семьи сумасшедшим. Семья живет доходами с предприятия Накадзимы и не хочет лишаться обеспеченного существования, чтобы все начинать с чистого листа. Члены семьи добиваются через суд лишения патриарха всех его прав. И вот тогда, обнаружив удивительное непонимание со стороны окружающих такой очевидной, с его точки зрения, опасности, он по-настоящему начинает испытывать страх перед *чудовищной слепотой людей* . Охваченный паникой и действительно оказавшийся на грани сумасшествия, Накадзима поджигает собственный завод, чтобы принудить семью очнуться от этой слепоты. Во время пожара кто-то из рабочих завода бросает ему упрек: «А как же мы?» Это повергает Накадзиму в отчаяние. Он, подобно Доменико, обвиняет себя в эгоизме: «Я совершил ошибку. Я думал только о семье. Но все должны выжить». И он обещает всех их забрать с собой в Бразилию. Но если Доменико с фанатичностью безумца утверждает весьма расплывчатую идею «счастья для всех», дублируя подвиг Спасителя, то Накадзима далек от мессианских поползновений. Герой Куросавы исходит из сугубо личных, и даже весьма прагматичных поначалу, побуждений и опасений. И совершенно прозаически затем оказывается в психушке, где, увидев в окне своей палаты заходящее солнце, кричит, возбужденный: «Наконец-то земля загорелась и горит?»

Есть в «Записках живущего» персонаж, созданный Такаси Симурой. Доктор Харада исполняет обязанности заседателя в гражданском суде по семейным делам, выступающего посредником в тяжбе между Накадзимой и его семьей. Харада постепенно постигает правду Накадзимы вопреки общему о нем мнению, фактически принимая от него эстафету. Все это напоминает ситуацию Горчакова из «Ностальгии», правда, без многозначительного финала со свечой.

У Куросавы вообще все чрезвычайно приземлено. Большой кишащий людьми город. Изнурительная духота, будто земля на самом деле накаляется изнутри все более. Истекающие потом персонажи, не выпускающие из рук вееров и платков. Подробный быт родственников Накадзимы, внутрисемейные малые и большие распри. Затяжные судебные прения. Таким образом, общечеловеческое содержание страха Накадзимы вырастает из мельчайших подробностей быта, из занудства внутрисемейных перипетий. Оттуда поднимаемся мы до осознания сотворенной человеческим неразумием катастрофы: земля горит!

У Тарковского зритель должен (просто обязан!) двигаться иным путем. Ему надлежит пробиться сквозь эсхатологическую символику к подробностям личного апокалипсиса художника.

Только тогда зритель почувствует его непосредственные страдания (вживется в них!) в ситуации между грехом и святостью, между «великим терзанием и великим прошением».

Действительно, «Поклонение волхвов» Леонардо и «Страсти по Матфею» Баха в титрах «Жертвоприношения» с самого начала задают художественному высказыванию глобальные масштабы библейской притчи. И герой начинает жизнь в сюжете с ритуала. Ибо посадка дерева, рифмуясь с легендой о монахе и послушнике[273], есть ритуал. Передача сыну духовной эстафеты, завещания, в надежде, что сын будет «поливать» переданное изо дня в день, наполняя его жизнью.

Александер находится в кризисе, обостренном переживанием дня рождения. Он болен «мировой скорбью», о чем и сообщает своему лишенному на какое-то время дара речи сыну. За этим многословием можно угадать целиком интимное желание автора исповедаться перед Андреем-младшим, что он и делал в свое время, когда тот вряд ли был способен как-то отреагировать на отцовские речи.

Откровению героя предшествует реплика «странного» почтальона Отто (Алан Эдваль): «А каково твое отношение к Богу?» Александер: «Я вовсе не боюсь». В этом ответе желаемое выдается за действительное. Боится! Боится смерти. Вероятно, поэтому и герой, и его создатель торопятся посвятить потомков в существо своих терзаний.

Тарковский вел непрекращающийся, опасно напряженный «диалог» с небытием в жажде спасения. Вспомним сценарий «Ведьма». Герой, ученый, проповедующий победу над страхом смерти, сам оказывается в ее лапах. И только тогда побеждает смерть, когда совершенно слепо отдается любви. В сценарии коллизия эта очевидна, поскольку обнажена в пугающей простоте своей. Профессор-танатист Максим Акромис, проповедующий «смерть как истинную цель жизни», прототипом явно имеет вдохновителя сценария — Андрея Тарковского. Стругацкие, с присущей им наивной убедительностью художников-реалистов, сказали об этом, как и о том, что такого рода мировоззренческие установки «обезжизневают» и самого их носителя.

Дом Александера шаток в совершенно конкретном, житейском смысле. Но у Тарковского шаткость *частного мироустройства* — следствие всеобщей *уже длящейся* катастрофы. Ее переживание наполняет жизнь Александера неизбывной экзистенциальной тревогой. Но тревожится-то он прежде всего о Малыше, к которому «слишком привязан». Однако за этой тревогой опять же маячит мировой сюжет избиения младенцев. Итак, фильм открывается глубокой *личной болью* о

доме, подтачиваемом разворачивающейся *всеобщей катастрофой*, жертвой которой должен стать Младенец, в семейном быту героя — Малыш.

Заметим, что Накадзима из «Записок живущего», находясь в возрасте Александера, тоже имеет совсем маленького сына, но рожденного не от законной жены, а от наложницы. Все это каким-то странным образом рифмуется и с фильмом Тарковского, и с его реальной жизнью! Может быть, самое трогательное в фильме Куросавы — забота Накадзимы о малыше, беспокойство о судьбе которого главным образом и заставляет его искать спасения от ядерной катастрофы.

Герой Куросавы ни перед кем, кроме «плоти и крови своей», до поры не держит ответ. А герой «Жертвоприношения», напротив, готовится ответствовать перед «МЫ» человечества. И тут возникает (опять же — странная!) рифма с персонажем Шукшина, принужденным держать ответ перед колхозным «МЫ».

Монолог Александера перед молчащим сынишкой и начинается с мысли о заблудившемся человечестве, идущем «не тем путем». Только затем следует история, как они с матерью Малыша нашли «это место», то есть дом. Отцу подумалось, что если жить именно здесь, то и после смерти можно быть счастливым. «Не бойся, смерти нет. Конечно, есть страх смерти. Это плохой страх, он заставляет людей делать то, что не следует. Если бы люди перестали бояться смерти, то все было бы иначе…»

Александер и его жена уверились, что увиденный дом сделан для них. В этом доме родился Малыш. Здесь дом — рай, который должен спасти. Но рай, переживший себя. Собственно, в этой истории, если судить опять же по интервью Андрея-младшего, откликнулась так печально завершившаяся история дома в Мясном.

Александер настолько увлекается своим монологом, что забывает о Малыше. Он говорит о том, что человек ополчился против природы и явилась цивилизация, основанная на насилии, власти, страхе и зависти. Возникла «ужасающая дисгармония» между материальным и духовным. Так возник в корне «ошибочный мир». Нужны радикальные пути решения проблемы. Словом, обо всем, что неоднократно произносил и сам автор. И вдруг спохватывается: «Господи, как я устал от всей этой болтовни! Слова, слова, слова… Однако почему я все это говорю?!! *Если бы нашелся хоть кто-нибудь, кто вместо болтовни сделал бы что-то реальное. По крайней мере, попытался бы…* » Тут герой обнаруживает, что мальчик исчез. Отцу страшно. Он зовет сына. Тот, играя, набрасывается на него сзади. Отец резко сбрасывает с себя ребенка. Мы видим Малыша, сидящего в траве

и утирающего кровь, идущую из носа. Здесь очевидна *вина Отца*, подкрепленная автобиографически и образами *крови младенца* в развитии сюжета. С Александером случается обморок. Является его первое видение: мир после атомной катастрофы.

Настоящий «герой» прозвучавшего в начале фильма монолога — дом в лучах солнца как средоточие покоя и гармонии. Таким Александер хочет его сохранить навсегда. Иными словами, хочет спастись в нем и с ним от страха смерти, от заблуждений человечества и собственных. Однако из того же монолога следует, что эти желания и надежды вполне иллюзорны в «ошибочном мире». Нужен поступок. Вроде гамлетовского. Так исподволь подступает мысль о жертве. Ответить миру, человечеству – всем – на их призыв и требование, в свете которых личное, частное утрачивает ценность.

Под этим монологом мог вполне подписаться и сам Андрей Арсеньевич. Другое дело, мы уже говорили, что он изначально, в отличие от своего героя, кстати говоря, бездомный человек, живший лишь видением дома и решивший расстаться и с ним в последней картине. Фильм мог создаваться и под давлением подсознательного стремления оправдать жертву, принесенную отъездом из страны, где он оставил могилу матери, отца, сестру, двух сыновей одной с ним крови.

Проблема крыши над головой равно близка и герою Тарковского, и герою Шукшина. Но родственный Тарковскому человеческий тип, во-первых, давно живет кризисным сознанием утопичности своих мечтаний о солнечном доме, сулящем если не счастье, то «покой и волю». Во-вторых, переживание шаткости частного дома осложняется мучительным осознанием личной ответственности за происходящее в «ошибочном мире». Отсюда — решение прекратить болтовню («слова, слова, слова») и совершить радикальный поступок в деле исправления «ошибки». В-третьих, мировая катастрофа, которой давно бредит человечество, уже у порога. В-четвертых, пробужденная страхом смерти, в человеке просыпается и окончательно утверждается безусловная вера в божественные силы, в возможность верой исправить «ошибку».

Из этих условий (условностей) художественного мира Тарковского вытекает неизбежность жертвы, обещание которой звучит в молитве Александера, впервые, пожалуй, прибегшего к этому «средству».

«Господи! *Спаси нас в эту ужасную минуту* … Не дай погибнуть моим детям, друзьям, моей жене, Виктору, всем, кто любит Тебя, кто верит в Тебя, кто не верит в Тебя, потому что

слеп и не успел о Тебе задуматься, *потому что еще не был по-настоящему несчастен*, всем, кто в эту минуту лишается надежды, будущего, жизни, возможности подчинить свои мысли Тебе, кто переполнен страхом и чувствует приближение конца, страхом не за себя, а за своих близких, за тех, кого некому, кроме Тебя защитить, потому что война эта последняя, страшная, после которой уже не останется ни победителей, ни побежденные, ни городов, ни деревень, ни травы, ни деревьев ни воды источниках, ни птиц в небесах…

Я отдам Тебе все, что у меня есть, но только сделай так, чтобы все было как раньше, как утром, как вчера, чтобы не было ни войны, *ни смертельного этого, рвотного животного страха*, ничего! Помоги, Господи, и я сделаю все, что Тебе обещал!..»

Наконец, последнее — незнакомое шукшинскому типу. Хроническое сиротство Тарковского конкретизировалось в образах кризиса европейской культуры. Эта культура и была духовным домом, пространством интимно-фамильярного существования, привычного с детских лет и ставшего позднее строгим мерилом, прилагаемым к ситуациям бытовой жизни. С какого-то периода для Тарковского-художника европейская духовная культура не просто в кризисе — она катастрофически исчерпана. Градус этих переживаний с годами возрастает, публично концентрируясь в «Слове об Апокалипсисе». Здоровые начала он видит на Востоке, в той же России. Но это только очередной миф. В кризисном семейном сюжете «Жертвоприношения» слышно чеховское эхо. А ведь как раз Чехов изобразил крушение дворянских гнезд на рубеже нового века как катастрофу, обрушившуюся и на отечественный дом, и на дом европейской культуры.

Дом в «Жертвоприношении» — метафора европейской культуры, исчерпавшей свои жизненные силы. Не зря и Александер здесь — *бывший* служитель муз, ему уже стыдно актерствовать, притворяться. По Тарковскому, искусство требует от художника откровенной исповедальности, на что с какого-то периода Александер, может быть, стал неспособен. Да и сам его создатель подвергал сомнению эти свои способности. И если Чехов, а вслед за ним, может быть, Бунин отметили *начало* катастрофы мировой цивилизации в ее отечественной ипостаси, то Тарковскому видится уже *финал* трагедии. Переступить же «конец света» невозможно без жертвы, за которой начнется нечто не предполагаемо иное.

Довольно длительное время, 1980-е годы определенно, Тарковский едва ли не каждодневно живет подспудным: «Не

спастись!» По сути, живет в том «смертельном, рвотном животном страхе», от которого так хочет избавиться с помощью «чудодейственности» веры его герой. Отсюда, как мы полагаем, и почти болезненный интерес к эзотерике, ко всякого рода контактам и контактерам с потусторонним миром. «Жертвоприношение» пронизано страхом, начиная с «леонардовской заставки». С первых кадров самого сюжета об этом страхе, о смерти, о беде тотального уничтожения идет речь. «Провокатор» страха и посредник избавления от него – почтальон Отто. Он потому и *почтальон по совместительству* : приносит вести из другого, потустороннего мира. Не зря же герой был назван в честь умершего Солоницына, который по паспорту значился как Отто.

Алексей Герман, посмотрев «Жертвоприношение», признавался, что фильм произвел на него огромное впечатление, потому что «во всем этом» он «прочел ужас перед жизнью и страх за себя, страх человека, который предчувствует смерть». Картина, на его взгляд, «вся пронизана страхом»[274].

Переплетение языческой магии и христианства — от переживания исчерпанности высокой европейской культуры, так или иначе питающейся евангельским мифом. Герою, как и его создателю, не только молитвой, но еще и магией необходимо заговорить ужас, обуявший его. Ведь магия есть след древних обрядов, с помощью которых человечество в предыстории своей договаривалось с тайными силами природы. Тарковский призывает на помощь *всю* сотворенную за тысячелетия исторической и доисторической жизни мировую культуру, начиная с ее обрядово-мифологических истоков.

Кульминация животного ужаса, овладевшего героями картины, — истерика Аделаиды. Аделаида — агрессивно-подавляющее начало в семье. Но в ряду женских образов Тарковского она, как и прочие его героини, есть воплощение природного начала. И ее истерика сродни тому, что происходит с Хари («Солярис»), женой Сталкера, когда обе бьются в конвульсиях, сопровождающих разрыв, разлад с любимым существом. Извивающаяся в истерических корчах Аделаида, требующая от мужчин вернуть жизнь в прежнее русло, — это возмущенная ужасом уничтожения природа. Ее возмущение, может быть, и есть самое опасное последствие войны, поскольку так разрушает себя изнутри то, чему предопределено созидать.

Образ Аделаиды в исполнении Сьюзан Флитвуд выходит далеко за рамки жены-тирана. Здесь и сама агрессия приобретает многозначность как выражение отпущенных на волю и восставших против человека природных энергий. Лейла

Александер-Гарретт подробно описывает работу над сценой: «Андрей предупредил меня, что сцена истерики — зрелище не из приятных, но я и представить себе не могла, насколько она потрясет меня эмоционально и физически. Казалось бы, чего переживать, ведь это кино — все понарошку. Самое страшное, что это не вымысел режиссера, за всем этим стояла реальность, все это он испытал на собственной шкуре…»[275]

Истерика Аделаиды характерна каким-то бесстыдно откровенным эротизмом, испугавшим и самого режиссера. «Сьюзан, – пишет Лейла, – действительно создала “оргийную сцену”, одновременно отталкивающую, разнузданную и притягивающую». «Оргийная» откровенность этой сцены лучше видна в фильме Михала Лещинского. Бесстыдно расставленные на камеру ноги героини – это ведь и бессознательное приглашение к соитию. Вспомним ее призыв, обращенный к мужчинам. Но здесь соитие предполагается, как спасение, как утверждение жизни. Однако не только сами эти мужчины в их нынешнем состоянии не способны на возрождение жизни, а и женщина, по древнему инстинкту зовущая их, не способна плодоносить.

Природа, подпорченная цивилизацией и прекратившая плодоносить. Спасет та женщина, в которой жива естественность природных сил. Спасет ведьма Мария. Самый отчаянный акт в образном сражении со смертью — посещение Марии. Ее дом — в оппозиции рушащемуся дому Александера — как жилище низового, природного и, возможно, простонародного бытия. Эту оппозицию — два противостоящих друг другу дома — и пытался, как мы помним, выстроить в фильме Тарковский. Спасение не просто в возвращении к природному лону, а и к простонародному, деревенскому бытию. Мария еще и материнское первоначало. Дом матери. Не случайно первые реплики в разговоре героя с «ведьмой» — о матери, о деревенском доме, в котором она жила, о том, что герой не смог постичь глубинного зова материнской натуры и действовал ложным образом во время ее тяжелой болезни. Как? Попытался привести в порядок ее запущенный сад, который она, больная, созерцала, сидя у окна. А когда сделал это, чтобы порадовать мать перед смертью, то обнаружил всю отвратительность своего насилия над «естественностью и красотой». Так отозвался в «Жертвоприношении» замысел документальной «Деревни». Сын увидел в экране материнского окна «окультуренную», а значит, уничтоженную цивилизационными мероприятиями природу-мать. Собственно, это и есть подоплека магистрального конфликта «Жертвоприношения». Гибель природного, материнского осознана

как бессилие цивилизации, немощь культуры, утративших питательную связь с корнями. Вот почему страх уничтожения толкает героя к первобытному соитию с матерью-природой, возвращению в ее лоно.

Природа принимает и прощает. Снимает страх. Для носителя высоких духовных ценностей Мария становится прибежищем в низовой, природной, а потому — спасительной области мироздания. Это другая, в сравнении с Аделаидой, ипостась женского начала. Вспомним, как в «Сталкере» жена успокаивает и укладывает для отдыха в постель своего измученного вселенским странствием мужа… Здесь его ждет обновление и возрождение к новым страннническим подвигам.

По логике развертываемого Тарковским сюжета жертва дома — пожирание его обновляющим пламенем — неизбежна поскольку этот дом (Дом высокой европейской культуры) исчерпал исторический ресурс своего бытия. Энергии для его обновления художник ищет в низовой, природной области, хотя возродить непосредственный контакт с этой «областью», как в «Рублеве», скажем, он уже не в состоянии.

Но как бы там ни было, «Жертвоприношение» — послание потомку. И оно действительно носит не столько эстетический характер, сколько характер этического поступка. Оно прямое завещание отца, исчерпавшего страхом (само)уничтожения свои духовные силы. Но кому из сыновей? Всем сразу?

Собственно, Тарковский едва ли не с буквальной точностью повторил путь домосозидания, пройденный его отцом. Андрей фактически отказался от дома материального, земного. Он весь был поглощен «домом культуры», своим творчеством, пожертвовав для этого и общением с сыновьями, с кровными родственниками. Но, обживая свой духовный дом, он обнаружил и его катастрофическую обреченность. А это угрожало уже двойной безвозвратной утратой, что посеяло ужас в душе художника, усиленный страхом физической смерти.

В пространстве этих переживаний возникают и мысли о путях святости и греха, которые у Тарковского будто меняются местами. В нем пробуждается мысль о невольном предательстве по отношению к живой жизни, спровоцированном, как ни странно, молитвенной преданностью творчеству. Спасение в поступке — выйти навстречу своим страхам как субъекту жертвоприношения, заявив об этом публично и завещательно покаявшись перед сыном, но утвердив: «В начале (все-таки) было Слово».

Но перед нашим взглядом неистребимо стоит пламя Готланда. Весело и страшно исчезающий в огне Дом.

«Он как сучок в глазу души моей, Горацио!»

История с «двойным» пожаром взывает. Она требует своего прочтения как составляющая творческого поступка.

Первоначальный (до первого сожжения) дом — декорация и в прямом, и в переносном смысле. В *прямом* смысле он – внешний вид жилья, декорация семиметровой высоты, воспроизведенная во всех необходимых режиссеру подробностях. Ему очень хотелось, чтобы макет воспринимался не обманным, а реальным домом. Иначе трудно было бы поверить в правду жертвоприношения, которое режиссер готовил с убежденностью и истовостью жреца.

В *переносном, метафорическом смысле* – это *рукотворная декорация*, символ европейской культуры и цивилизации, противопоставленный нерукотворной *натуре* в виде неба, воды и огня. Век этой, условно говоря, декорации, по логике фильма, исчерпался. Она подошла к кризисному рубежу, за которым ее ожидают смерть, погребение и возрождение в каком-то новом, неведомом качестве. Вместе с ней должен умереть и преобразиться Александер как носитель высоких духовных ценностей европейской культуры. В этом суть жертвоприношения перед лицом мировой катастрофы.

Тот же путь духовного преображения намечал для себя и режиссер в «Слове об Апокалипсисе». Иначе как *творческий акт* обернется исповедуемым им *этическим поступком* ? Это и есть законы, художником над собой признанные, по которым мы и обязаны были бы его «судить». И «суд» состоялся, если бы Тарковский был связан с другим видом искусства, не так глубоко пропитанным материей социума и природы (и зависимым от них!), как это присуще кинематографу.

Сочетание целого ряда социальных и природных влияний, случайных, а частью таинственных для свидетелей события, привело к тому, что первая, *настоящая* декорация (в прямом и переносном смыслах) сгорела. Но *не по правилам, предусмотренным художником*. Иными словами, ожидаемый *религиозный акт жертвоприношения не состоялся именно в первом, неповторимом, оригинальном варианте, расчисленном автором*. Оказала сопротивление реальность, находящаяся за пределами авторских замыслов, законов и притязаний, но при этом во всей своей непричесанности и неприглядности зарегистрированная сбившейся с нужной скорости и ритма камерой. Жизнь не приняла жертву и «посмеялась» над жрецами. Правда, этого варианта с *непринятой жертвой* зритель уже никогда не увидит.

Итак, жертвоприношение не состоялось как религиозноэтический подвиг проповедника — во всей своей неповторимой первичности. Но состоялось как эстетический

подвиг художника, состоялось как искусство — все же вторичное по отношению к жизни (и смерти). Состоялось как нешуточная игра с реальностью, с натурой.*Состоялось как обнажение и обнаружение декорации, которая никогда не сможет подменить, а тем более исчерпать натуру*.

Не зря же за пределами катастрофы, происшедшей на съемочной площадке, говорили о Высшем Промысле. Не зря Анна Асп, самоотверженно боровшаяся за пересъемку, при перестройке дома в значительно более облегченном варианте признавалась, что «бесконечно счастлива, что сломалась камера и что англичане запороли пожар, потому что в первый раз всё выглядело неестественно, а теперь все будет натурально, как и полагается в фильмах Тарковского.

Всё и выглядело настолько натурально, насколько может быть натуральным художество – особенно такое, как кино. Ведь и в творческой концепции самого Андрея Арсеньевича искусство велико тем, что, будучи вымыслом, всё же сулит нам бессмертие.

Порой опять гармонией упьюсь,
Над вымыслом слезами оболью́сь…

И обливаемся слезами, как это случилось, например, с Алексеем Германом, когда он смотрел «Жертвоприношение». И даже, может быть, не потому, что переживаем драму несчастного Александера, попытавшегося *так* победить охвативший его ужас. Мы плачем больше потому, что в узкую щель *между декорацией и натурой* КТО-ТО заставил все же внести в картину *непридуманную деталь, на самом деле вживе сгоревшую вместе с первоначальным домом* и оставившую по себе тихую печаль и слезы, подступающие к горлу. А главное — оставшуюся на экране уже во втором варианте финала с пожаром!

Серый клетчатый шарф Андрея Тарковского.

Помните? Переводчица повесила его в декорации рядом с венком из полевых цветов, а Тарковский попросил не убирать: «Пусть останется на память…» Раньше об этом знала только Лейла. И к горлу, признавалась она, подступал ком, когда в очередной раз шарф развевался перед ней на экране. После появления ее книги на эту деталь, может быть, обратит внимание не только она. Не только у нее на глазах появятся слезы…

Ведь сердце сжимается — жаль человека! Впрочем, видно, уж так у него на роду было написано…

ПАМЯТНИК. ЭПИЛОГ

…Где ж он? — Он там. — Где там? — Не знаем.

Мы только плачем и взываем:

«О, горе нам, рожденным в свет!»

Г. Р. Державин. На смерть князя Мещерского. 1779

… Я вырос в спешке, проскочил мимо чего-то, может быть, особенно важного…

Из интервью с Андреем Тарковским-младшим. 2007

Из воспоминаний А. В. Гордона

«…В начале известия — оцепенение: вот оно и случилось, где-то там, в далеком Париже…»

Что же, Марине идти в Госкино, поскольку она имеет право попрощаться с братом?

Но Марине Арсеньевне плохо, она лежит, и в Госкино отправляется Александр Витальевич. В душе никаких надежд, хотя Ермаша уже нет. А Баскаков на месте. И из его кабинета выходит Кончаловский.

«Перегораживаю ему путь, раскрываю руки для горестных объятий и взаимных, надеюсь, соболезнований. По глазам Андрона вижу, что знает о смерти, но говорить не хочет. Весь в себе и, может быть, торопится. А я надеялся: возможно, совет даст, как быть, как на похороны попасть».

Начальство неожиданно идет навстречу: «Пусть приезжает ваша жена, пусть оформляет документы, можно ехать всем родственникам…» Является куча проблем, одна из них: где достать деньги на билеты? Выручают друзья. Деньги позднее вернуло Госкино.

Из воспоминаний М. А. Тарковской

«…Вот мы в самолете, летим на похороны… Сейчас новогодние праздники, в самолете пусто, поэтому можно сидеть где угодно. А я лежу, мне очень плохо, видимо, у меня что-то с сосудами, с давлением. Отдельно от нас Ларисины родные — ее племянник, дочь с мужем… Где-то рядом Сеня, старший сын

Андрея».

Аэропорт Шарля де Галля. Встречает жена Андрея. Радуется, увидев дочь, для которой приезд на похороны был, одновременно, поводом покинуть СССР.

«Нас Лариса не ждала, потому что в списке родственников, поданном ею в советское посольство, наших имен не было. Не было также имени папы, который поехать на похороны все равно не мог из-за очень плохого здоровья…»

Квартира на первом этаже дома на улице Пюви де Шаванн. Большой стол с закусками. Бутылки с шампанским. Посреди стола в прозрачной хрустальной посуде гора красной икры.

Среди всего этого, минуя «слова Ларисы, что всем… завтра надо будет пойти в парикмахерскую, чтобы выглядеть прилично на похоронах», Марина Тарковская «вглядывалась в лицо Ларисы, все старалась найти в нем что-то родное, близкое, все старалась понять, за что… смогла бы… теперь ее полюбить…».

Смысл пребывания Марины Арсеньевны и Александра Витальевича до похорон сводился к одному — уговорить Ларису похоронить Андрея в Москве. Просьбами Лариса Павловна пренебрегла, как и письмом Арсения Александровича дать ему возможность проститься с сыном.

Из воспоминаний А. В. Гордона

Люди приезжали из Италии, Германии, отовсюду. Со стола не сходили спиртные напитки. Александр Витальевич увидел красивую, в бриллиантах, в большом норковом берете даму, которая оказалась Галиной Вишневской. Он «ринулся к ней, как к своей, и облапил, стал целовать» как самую близкую и родную душу во всем Париже. Появился здесь и невысокого роста пожилой человек в сером полосатом костюме. По повадке — лидер. К голосу его все прислушивались, он приносил самые последние известия, касавшиеся похорон и политики. Это был Владимир Максимов.

«И хотя он слишком часто и несколько театрально демонстрировал свою причастность к неким высотам информации, понять его было нетрудно — он взял на себя обязанность организовать похороны Тарковского… Пришлось преодолевать бюрократические процедуры, из-за чего Андрея похоронили только на седьмой день…»

Увидеть Андрея, проститься с ним до похорон приехавшим из России довелось в пригороде Парижа Нейи-сюр-Сен, в клинике Артманн, в бывшем американском госпитале времен Первой мировой войны. А потом, 5 января 1987, была церковь Святого Александра Невского на улице Дарю. Вместить всех желающих

проститься она не смогла, и многие стояли во дворике, в ожидании выноса. Здесь же была камера немецкой съемочной группы Эббо Деманта.

«В храме полумрак, горят свечи. Против алтарных дверей установлен гроб. Гроб заколочен — такова западная традиция, идущая из Средневековья, когда свирепствовала чума. Свеча на гробе горит перед иконой Святой Троицы. Это сильно волнует. Мгновенно вспоминается Андрей Рублев — фильм и художник, — и чувствуешь присутствие божества, или это просто неожиданно выступают слезы. Слезы у многих. Священник подходит к аналою, наступает тишина, и в ней спешащая гулкая дробь шагов едва не опоздавших Марины Влади и Отара Иоселиани. Началось отпевание…»

Церемония подходит к концу. Выносят гроб во двор, начинается короткая гражданская панихида. На правом крыльце церкви устанавливают виолончель, и Мстислав Ростропович играет «Сарабанду» Баха.

На кладбище прибыли уже в сумерках. Похоронную процессию давно ждали, с приготовленным в старой могиле есаула Григорьева местом, куда гроб и опустили.

«В руках священника появился небольшой мешочек с землей, русской землей, и ложка. Он первый бросил в могилу несколько ложек земли. За ним — родные… Остальные бросали землю с края могилы. В эти горестные минуты мы стояли в неподвижности, оцепенев от горя, а когда огляделись вокруг, то увидели хвост уходящей процессии. Молодой человек — распорядитель, сняв белые перчатки, просил поторопиться к автобусу ввиду позднего времени. Подбежала Ольга, дочь Ларисы, сказала, что нас ждут.

Как, уйти и не зарыть могилу, не украсить ее цветами?! Здесь море венков и горы букетов!

“Поторапливайтесь, могилу уберут завтра. Это дело службы!” — Распорядитель указал на могильщиков, стоявших рядом с нами. Я обернулся — трое плотных алжирцев с лопатами в руках ждали нашего ухода. Около могилы осталась лишь небольшая группа — я, Марина, ее племянник Арсений, Игорь Бортников из "Совэкспортфильма” с женой и жена советника по культуре Соковича из посольства. Я вопросительно посмотрел на могильщика, а он показал мне на часы на своей руке — было без четверти пять. Рабочий день заканчивался.

Я взял у него лопату, к его удивлению, я стал забрасывать могилу землей. Устав, передал лопату Сене. В руках Бортникова появилась вторая лопата. Вскоре могила сровнялась с землей. Мы украсили ее венками и цветами…»

На следующее утро после похорон Марина Тарковская и Александр Гордон вместе с Арсением Андреевичем еще раз побывали на кладбище в Сен-Женевьев-де-Буа. А вечером в присутствии родных Лариса Павловна устроила чтение «материального» завещания мужа, в котором все его наследство передавалось ей. В комнате находились оба сына Андрея, ни словом не упомянутые в завещании.

29 декабря 1987 года произошло перезахоронение А. А. Тарковского. Встал вопрос о надгробном памятнике. Лариса Павловна собиралась ставить на могиле распятие в исполнении Эрнста Неизвестного, чего так и не произошло. На установку памятника требовались большие деньги. С призывом о сборе средств выступили газета «Русская мысль» и журнал «Континент». Собранные суммы оказались, по свидетельству редактора «Континента» В. Максимова, незначительны. Надгробие появилось только в 1994 году, установленное Фондом Андрея Тарковского в Москве на пожертвование предпринимателя Сергея Кочкина и Инкомбанка[276]. К Э. Неизвестному памятник отношения не имел. В качестве автора выступила Л. Тарковская.

Из интервью с Андреем Тарковским-младшим [277]

Из детства Андрей помнит Мясное, дом, где «семья существовала гармонично».

«…У меня ностальгия по детству с родителями — подобно тому, как мой отец ощущал ностальгию по Завражью. Но не могу сказать, что я скучаю по России, может быть, потому, что четыре года разлуки с отцом и мамой для ребенка, подростка значат очень много…

Да, нельзя сказать, что это были счастливые годы… Я считал Россию тюрьмой, потому что меня не выпускали, я не мог поехать к отцу. В подсознании это осталось… Для меня Россия — это Россия детства. Ну, а Россия… с мощной культурой девятнадцатого века — ее больше нет…»

О дедушке своем Арсении Александровиче внук мало что помнит.

«Отец редко навещал его и еще реже брал меня с собой. Мы были у него и в Переделкине, и в Москве. Это было в начале 80-х. Он был очень вежливый, много говорил и улыбался. Я знал его как дедушку, а потом познакомился с ним как с поэтом через отца и его фильм “Зеркало”…

Мне не сказали о болезни отца, я узнал об этом уже в Париже… Не знаю, почему мне никто не сказал. Он сделал все, чтобы не взвалить на меня этот груз. Мы сразу ощутили друг

друга, как будто и не было четырех лет разлуки… Это был счастливый период, хотя и относительно, и он пытался прожить его с улыбкой, чтобы вернуться к тем же отношениям, что были у нас с ним в моем детстве. Он был забавным, обращаясь со мной как с 10-летним, хотя мне уже было пятнадцать…»

В Италии Андрей Андреевич начал изучать античную историю и археологию. Затем обратился к кинорежиссуре.

Андрею-младшему «ощущать себя потомком двух великих людей… и тяжело, и обременительно».

«Иногда я не знаю, действительно ли отец вырастил, воспитал меня. Его ли это идеи, мои ли, или это его идеи, ставшие моими. Может, то, что думаю и чувствую я, ощутил бы и он… Вот такое постоянное сравнение себя с отцом, особенно в области кино. То немногое, что я сделал, все время отсылает к нему… Думаю, что никогда не смогу полностью оторваться от отца, от его манеры видеть мир и творить кино…»

«…Я русский по происхождению, но одновременно — итальянец. Не могу назвать Италию своей родиной, хотя живу здесь куда больше, чем в России. В общем, я словно в добровольном изгнании… В любом случае, раз судьба уже выбрана, я стараюсь найти в этом положительные стороны…»

Младшего сына Тарковского и его мать Александр Витальевич и Марина Арсеньевна увидели в Париже в августе 1989 года. Прибыли они сюда, чтобы побывать на могиле Андрея.

«Могилка скромная, — рассказывает А. Гордон, — с деревянным крестом в головах, чистенькая, убранная. Мы тоже приложили к этому руку, посадили цветы. Маленький Саша поливал цветочки из большой, не по его росту, лейки… Вот и могила Андрея далеко от Москвы… А поклониться Андрею можно в подмосковном Переделкине на кладбище. Там. рядом с могилой отца, Марина установила крест в память Андрея…»

Потом пригласили Берит и Александра в Москву. Затем — русская деревня Никитино в Костромской области. «Сохранилась чудная деревенская фотография: маленький, пятилетний (около того) Александр, голенький, с льняными волосами, стоит в реке Унже, раскинув руки, ноги, тело светится — сейчас взлетит над голубой водой. Чистота, хрустальная нежность пейзажа упоительна…»

Через какое-то время Александр станет прекрасным фехтовальщиком, чемпионом города, а потом и чемпионом Норвегии в своей возрастной группе.

В 1990 году Андрею Тарковскому была посмертно присуждена Ленинская премия.

29 декабря 1999 года в Юрьевце Ивановской области и 30 октября 2004 года в селе Завражье Костромской области были открыты музеи Андрея Тарковского.

В конце июня этого же года Марина Тарковская вместе с Донателлой Бальиво побывала на Щипке.

«Идем… проходным двором через Ляпинку. Проходим с Донателлой (на плече у нее тяжелая кинокамера) вдоль серого кирпичного дома, построенного в середине 50-х годов. Отсюда уже должны быть видны стены нашего дома. Сейчас я их не вижу. Мне становится не по себе. Выходим в 1-й Щиповский переулок. Дома 26 нет! Забор окружает ровную площадку, и экскаватор сгребает в сторону последнее, что осталось от дома, — стальные балки перекрытий…»

Из воспоминаний поэтессы Ларисы Миллер

«Когда Андрей умер, Арсений Александрович уже мало осознавал происходящее… Узнав о смерти сына, Арсений Александрович плакал. И все же удар, наверное, был смягчен тем состоянием, в котором он находился. Я была у Тарковских в Переделкине, когда туда приехала Марина, только что вернувшаяся из Парижа с похорон. Она была утомлена и подавлена. Ей трудно было говорить. Арсений Александрович спал одетым на диване. Марина, несмотря на усталость, хотела дождаться его пробуждения, чтобы поздороваться и поговорить. Наконец Тарковский открыл глаза. Марина наклонилась к нему:

– Папа. Папа.

Тарковский, увидев ее, спросил:

– Что? Похоронили?

– Похоронили, — ответила Марина.

Больше Арсений Александрович ни о чем не спрашивал…»

И это снилось мне, и это снится мне,
И это мне еще когда-нибудь приснится;
И повторится все, и все довоплотится,
И вам приснится все, что видел я во сне.
Там, в стороне от нас, от мира в стороне
Волна идет вослед волне о берег биться,
А на волне звезда, и человек, и птица,
И явь, и сны, и смерть – волна вослед волне.
Не надо мне числа: я был, и есмь, и буду,
Жизнь – чудо из чудес, и на колени чуду
Один, как сирота, я сам себя кладу,
Один, среди зеркал – в ограде отражений

Морей и городов, лучащихся в чаду.
И мать в слезах берет ребенка на колени.

Так сказал великий русский поэт Арсений Тарковский в год появления на свет «Зеркала» Андрея Тарковского, который незадолго до смерти увидел изображение своего новорожденного сына Александра Тарковского с отпечатком его ручки и ступни. Александр, Арсений, Андрей – Арсений, Андрей, Александр… Предки и потомки…

Вечное возвращение?..

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А.А. ТАРКОВСКОГО

1932, 4 апреля — родился в селе Завражье Юрьевецкого района Ивановской области в семье поэта Арсения Тарковского.

Осень – семья переехала в Москву и поселилась по адресу: Гороховский переулок, дом 21, квартира 7.

1934, 3 октября – рождение сестры Марины

Декабрь — семья переезжает на новое место жительства по адресу Москва. 1-й Щиповский переулок, дом 26, квартира 2.

I935, 1936, лето – семья живет на даче на хуторе П. П. Горчакова рядом с деревней Игнатьево (станция Тучково Белорусской железной дороги). Места увековечены в фильме «Зеркало».

1937 — уход из семьи отца.

1939, сентябрь — поступает в первый класс московской средней школы № 554 Москворецкого района и в первый класс районной музыкальной школы.

1941, 29 августа — с матерью, сестрой и бабушкой эвакуируется в Юрьевец на Волге. Проживают по адресу: улица Энгельса, дом 8.

1941, осень — 1943, весна — учится в начальной школе города Юрьевна

1943, лето — с матерью и сестрой возвращается в Москву.

Сентябрь — продолжает занятия в пятом классе школы № 554.

1947, лето — гостит в семье деда по материнской линии И. И. Вишнякова в Малоярославце.

Сентябрь — поступает в художественную школу.

Ноябрь — заболевает туберкулезом.

1947/48, зима — находится на лечении в детской туберкулезной больнице.

1948, весна — выписывается из больницы.

1949, лето — живет на даче по соседству с семьей С. Д. Родичева. Знакомится с Д. Родичевым, позднее подтолкнувшим его к поступлению во ВГИК.

1951, июнь — оканчивает среднюю школу № 554.

Август — принят на арабское отделение Института востоковедения.

1953, зима — оставляет институт.

Апрель — по настоянию матери зачислен коллектором

Люмаканской партии Туруханской экспедиции в Московском научно-разведывательном институте («Нигризолото»).

26 мая — уезжает в экспедицию в район реки Курейки (приток Енисея, Туруханский край).

1954, апрель — увольняется из «Нигризолота».

Август — зачислен на 1-й курс Всесоюзного государственного института кинематографии (ВГИК) в мастерскую кинорежиссера профессора М. И. Ромма.

1956 — снимает как режиссер одну часть учебного фильма «Убийцы» по рассказу Э. Хемингуэя. Две другие части снимают его однокурсники Марика Бейку и Александр Гордон. Исполняет в фильме эпизодическую роль посетителя бара.

1957, апрель — женится на однокурснице Ирме Рауш.

Лето — вместе с женой и однокурсником Василием Шукшиным проходит практику на Одесской киностудии.

1958, лето — снимает с А. Гордоном курсовую работу – короткометражный фильм «Сегодня увольнения не будет» (по очерку Аркадия Сахнина) по заказу Молодежной редакции Центрального телевидения и совместно с учебой во ВГИКе. Исполняет в фильме эпизодическую роль офицера-подрывника.

1959 – в соавторстве с А. Михалковым-Кончаловским и О. Осетинским работает над сценарием предполагаемого дипломною фильма «Антарктида — далекая страна».

1960, 31 января — отрывок из сценария публикуется в газете «Московский комсомолец».

В соавторстве с А. Михалковым-Кончаловским пишет сценарий дипломной работы — короткометражного цветного фильма «Каток и скрипка».

Апрель — на киностудии «Мосфильм» начинает работу нал фильмом «Каток и скрипка».

1961, март — окончание работы над дипломным фильмом «Каток и скрипка».

Весна — получает диплом с отличием об окончании ВГИКа.

15 апреля — зачислен режиссером III категории на киностудию «Мосфильм».

Лето — начало работы над фильмом «Иваново детство» по мотивам рассказа В. Богомолова «Иван».

1962 — окончание работы над фильмом «Иваново детство».

9 мая — премьера фильма в кинотеатре «Центральный».

Август — поездка на XXIII МКФ в Венецию (Италии) с фильмом «Иваново детство». Награжден главным призом фестиваля «Золотой лев святого Марка». Поездка с фильмом в Индию и на Цейлон.

30 сентября — рождение сына Арсения. Начало работы с А.

Михалковым-Кончаловским над сценарием фильма «Страсти по Андрею» («Андрей Рублев»).

1963, февраль — принят в Союз кинематографистов СССР.

1964, апрель—май — по рекомендации первого заместителя заведующего

отделом культуры ЦК КПСС Г. И. Куницына в журнале «Искусство кино» публикуется литературный сценарий «Андрей Рублев».

Август — поездка на МКФ в Венецию в качестве члена жюри.

Сентябрь — присвоена должность режиссера-постановщика II категории.

Ноябрь — приступает к работе над фильмом «Андрей Рублев».

1965 — в главной редакции литературно-драматического вещания Всесоюзного радио в качестве режиссера заканчивает работу над радиопостановкой по рассказу У. Фолкнера «Полный поворот кругом». Во время съемок фильма «Андрей Рублев» знакомится с Л. П. Кизиловой (в девичестве — Егоркина), помощником режиссера киностудии «Мосфильм».

1966 — заканчивает работу над фильмом «Андрей Рублев».

Декабрь – первая премьера фильма «Андрей Рублев» в Белом зале Союза кинематографистов СССР.

1967— работает над сценарием «Исповедь» («Зеркало») в соавторстве с драматургом и сценаристом А. Мишариным.

Поездка в Кишинев, участие в доработке сценария фильма «Сергей Лаю» (режиссер А. Гордон). Эпизодическая роль белогвардейского полковника Бочкарева.

1968 — окончание работы над сценарием «Белый день» («Зеркало»).

Октябрь – начало работы над сценарием по повести С. Лема «Солярис» в соавторстве с писателем и сценаристом Ф. Горенштейном.

1969, 17 февраля – вторая премьера фильма «Андрей Рублев» в Центральном доме кино.

Май — внеконкурсный показ «Андрея Рублева» на Международном кинофестивале в Каннах (Франция). Премия ФИПРЕССИ

1970 — начало работы над фильмом «Солярис».

24 апреля — покупает дом в селе Мясное (Рязанская область).

18 июня — оформляет развод с И. Я. Тарковской (Рауш).

Лето — заключает брак с Л. П. Кизиловой.

7 августа — рождение сына Андрея.

1971, сентябрь—октябрь — поездка в Японию для съемок эпизода «Город

будущего» («Солярис»).

Выход на отечественный экран фильма «Андрей Рублев».

1972 — читает лекции на Высших режиссерских курсах.

Март — окончание работы над фильмом «Солярис».

Май — поездка на Международный кинофестиваль в Канны с фильмом «Солярис». Специальный приз жюри «Серебряная пальмовая ветвь» и премия экуменического жюри.

Лето — художественный руководитель на фильме Б. Оганесяна

«Терпкий виноград». Поездка в Армению.

Июль — получает должность режиссера-постановщика высшей категории.

Август — президент жюри на МКФ в Локарно (Швейцария).

Осень—зима — поездка в Италию, Францию, Бельгию, Люксембург.

1973 — в соавторстве с Ф. Горенштейном пишет сценарий «Светлый ветер» по мотивам повести А. Беляева «Ариэль».

2 февраля — премьера фильма «Солярис» в московском кинотеатре «Мир».

Весна — поездка в ГДР на 15-й ежегодный показ советских фильмов.

Июнь — поездка на Неделю советских фильмов в Уругвай и Аргентину.

Лето — съемки фильма «Белый, белый день…» («Зеркало»). Получает квартиру по адресу: 1-й Мосфильмовский переулок (ныне улица Пырьева), дом 4, корпус 2, квартира 150.

1974 — окончание работы над фильмом «Зеркало». Премьера фильма в Центральном доме кино.

Апрель — совместное с В. Б. Шкловским письмо первому секретарю ЦК Компартии Украины Щербицкому в защиту режиссера С. И. Параджанова.

1975 — работа над сценарием «Гофманиана».

Ограниченный выход «Зеркала» на отечественный экран (фильму присвоена 2-я категория).

1976 — работа с Аркадием и Борисом Стругацкими над сценарием по их повести «Пикник на обочине» («Сталкер»).

Август — публикация в журнале «Искусство кино» сценария «Гофманиана».

Декабрь — репетиции трагедии Шекспира «Гамлет» в Московском театре имени Ленинского комсомола.

1977 — премьера спектакля «Гамлет». Съемки фильма «Сталкер». Материал оказался снятым на бракованной пленке.

1978, январь — поездка во Францию на премьеру «Зеркала», организованную кинофирмой «Гомон».

Апрель — переносит инфаркт миокарда.

Лето – съемки двухсерийного фильма «Сталкер» с новым образом героя (Таллин).

1979 – окончание работы над «Сталкером».

Апрель – поездка в Италию.

Июнь — командировка в Италию. Съемки документального фильма «Время путешествия Андрея Тарковского и Тонино Гуэрры».

5 октября — смерть матери, Марии Ивановны Вишняковой.

1980, январь — получает звание народного артиста РСФСР.

Апрель — поездка в Италию, работа в соавторстве со сценаристом Тонино Гуэррой над сценарием фильма «Ностальгия». Монтаж «Времени путешествия». Присуждение приза «Давид ди Донателло».

1981, февраль — поездка в Англию (Лондон) и Шотландию с фильмом «Сталкер». Премия критики на МКФ в Триесте (Италия) и премия ФИПРЕССИ на МКФ научно-фантастических фильмов в Мадриде (Испания) за фильм «Сталкер». Поездка в Швецию.

1982, январь — поездка в Грузию и Ленинград.

6 марта — поездка в Италию для работы над фильмом «Ностальгия».

Сентябрь — приезд в Италию жены.

1983 — окончание работы над фильмом «Ностальгия».

Май — поездка в Канны на XXVI МКФ с фильмом «Ностальгия». Большой специальный приз жюри за творчество (вместе с Р. Брессоном), премия ФИПРЕССИ и экуменического жюри.

Поездка в Теллурайд (США) на фестиваль некоммерческого кино.

28 мая — уволен с киностудии «Мосфильм» по статье 33 пункт 4 КЗОТ («За неявку на работу без уважительной причины»).

Ставит в театре Ковент-Гарден (Лондон) оперу М. Мусоргского «Борис Годунов» (дирижер Клаудио Аббадо).

Ноябрь — начало работы над сценарием фильма «Жертвоприношение».

1984, сентябрь — по делам фильма «Жертвоприношение» приезжает в Стокгольм.

Поездка в Голландию (Амстердам и Роттердам).

10 июля — на международной пресс-конференции в Милане (Палаццо Себелиони) заявляет о невозвращении в СССР.

1985, зима — живет в Берлине. В издательстве «Ульштайн» выходит книга

«Запечатленное время».

В КГБ СССР на Тарковского заведено дело оперативной

разработки.

Весна — едет в Швецию. Съемки фильма «Жертвоприношение».

Май — начало натурных съемок фильма на острове Готланд.

Сентябрь — поездка во Флоренцию.

Ноябрь — продолжение работы над фильмом в Стокгольме. Начало болезни.

13 декабря — поставлен диагноз.

1986, январь — начало лечения во Франции.

19 января — приезд в Париж сына Андрея и тещи.

9 мая — премьера фильма «Жертвоприношение» в стокгольмском кинотеатре «Астория».

Май – фильм представлен на Международном кинофестивале в Канне Большой специальный приз жюри. Приз за лучшее художественное достижение (оператору С. Нюквисту). Премия ФИПРЕССИ и экуменического жюри. Большой специальный приз вручается сыну А. Тарковского Андрею.

Июль — лечение в антропософской клинике в Эшельбронне (Германия).

Август — приезд в Италию (вилла в Анседонии).

4 сентября — рождение сына Александра (Норвегия).

Октябрь — возвращение в Париж.

5 ноября — составление завещания.

16 декабря — ложится в клинику Артманн (пригород Парижа Нейи-сюр-Сен).

29 декабря — скончался в клинике.

1987, 3 января — после отпевания в храме Святого Александра Невского и гражданской панихиды похоронен на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа.

КРАТКАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ, ТЕАТРАЛЬНЫЕ И РАДИОПОСТАНОВКИ

УБИЙЦЫ. По одноименному рассказу Э. Хемингуэи, Учебный фильм. ВГИК. 1956. Авторы сценария: А. Гордон, А Тарковский. Режиссеры: М. Бейку, А. Гордон, А. Тарковский. В ролях: В. Шукшин, Ю. Файт, А Тарковский, А. Гордон, В. Виноградов, В. Новиков.

СЕГОДНЯ УВОЛЬНЕНИЯ НЕ БУДЕТ. По очерку Арк. Сахнина «Эхо войны». Курсовая работа. Молодежная редакция Центрального телевидения. ВГИК. 1958. Авторы сценария: А. Гордон, И. Махова, А. Тарковский. Режиссеры: А. Гордон, А. Тарковский. В ролях: О. Борисов, А. Алексеев, П. Любешкин. О. Мошканцев, В. Маренков, И. Косухии, А. Смирнов, А. Добронравов, Л. Куравлев, С. Любшин, Н. Головина, А. Гордон, А. Тарковский.

КАТОК И СКРИПКА. Дипломная работа. «Мосфильм», творческое объединение «Юность». 1961. Авторы сценария: А. Кончаловский, А Тарковский. Режиссер А. Тарковский. Оператор В. Юсов. Художник С. Агоян. Композитор В. Овчинников. В ролях: И. Фомченко (Саша), Заманский (Сергей), Н. Архангельская (Девушка).

ИВАНОВО ДЕТСТВО. По мотивам рассказа В. Богомолова «Иван». «Мосфильм», Третье творческое объединение. 1962. Авторы сценарии: В. Богомолов, М. Папава. Режиссер А. Тарковский. Оператор В. Юсов. Художник Е. Черняев. Композитор В. Овчинников. В ролях: Н. Бурляев (Иван), В. Зубков (Холин), Е. Жариков (Гальцев), С. Крылов (Катасоныч). Н. Гринько (Грязное), Д. Милютенко (Старик), В. Малявина (Маша), И. Тарковская (мать Ивана).

ПОЛНЫЙ ПОВОРОТ КРУГОМ. Радиопостановка по одноименному рассказу У. Фолкнера. Литературно-драматическая редакция Всесоюзного радио. 1965. Режиссер А. Тарковский. В ролях: А. Лазарев, Н. Михалков, Л. Дуров.

АНДРЕЙ РУБЛЕВ (СТРАСТИ ПО АНДРЕЮ). 2 серии. «Мосфильм», Творческое объединение писателей и киноработников. 1966—1971. Авторы сценария: А. Кончаловский, А. Тарковский. Режиссер А. Тарковский. Оператор В. Юсов. Художник Е. Черняев при участии И. Новодережкина и С.

Воронкова. Композитор В. Овчинников. В ролях: А. Солоницын (Андрей Рублев), И. Лапиков (Кирилл), Н. Гринько (Даниил Черный), Н. Сергеев (Феофан Грек), И. Рауш (Дурочка), Н. Бурляев (Бориска). Ю. Назаров (Великий и Малый князья), Ю. Никулин (Патрикей), Р. Быков (Скоморох), Н. Граббе (сотник), М. Кононов (Фома), С. Крылов (литейщик), Б. Бейшеналиев, Б. Матысик, А. Обухов, В. Титов.

СОЛЯРИС. 2 серии. По одноименному роману Станислава Лема. «Мосфильм», Творческое объединение писателей и киноработников. 1972. Авторы сценария: Ф. Горенштейн, А. Тарковский. Режиссер А. Тарковский. Оператор В. Юсов. Художник М. Ромадин. Композитор Э. Артемьев. (В фильме использована фа-минорная хоральная прелюдия И. С. Баха.) В ролях: Д. Банионис (Крис Кельвин). Н. Бондарчук (Хари), Ю. Ярвет (Снаут), В. Дворжецкий (Бертон), Н. Гринько (отец Криса), А. Солоницын (Сарториус), С. Саркисян (Гибарян).

ЗЕРКАЛО. «Мосфильм», Творческое объединение писателей и киноработников. 1974. Авторы сценария: А. Мишарин. А. Тарковский. Режиссер А. Тарковский. Оператор Г. Рерберг. Художник Н. Двигубский. Композитор Э. Артемьев. (В фильме использована музыка И. С. Баха, Перголези, Перселла.) Стихи Арсения Тарковского в исполнении автора. В ролях: М. Терехова (Мать и Наталья), И. Данильцев, Л. Тарковская А. Демидова, А. Солоницын, Н. Гринько. Т. Огородников, Ю. Назаров, О. Янковский, Ф. Янковский. Ю. Свентиков, Т. Решетникова. Э. Дель Воске, Л. Корречер. А. Гутьеррес. Д. Гарсия. Т. Памес, Тереза и Татьяна Дель Боске. Текст от автора читает И. Смоктуновский.

ГАМЛЕТ. Спектакль по трагедии У. Шекспира. Московский театр имени Ленинского комсомола. 1977. Режиссер А. Тарковский. Художник Т. Мирзашвили. Музыка Э. Артемьева. В ролях: А Солоницын (Гамлет). М. Терехова (Гертруда), В. Ширяев (Клавдий), И. Чурикова (Офелия). В. Ларионов (Полоний), Н. Караченцов (Лаэрт) и др.

СТАЛКЕР. 2 серии. По мотивам повести А. Стругацкого, Б. Стругацкого «Пикник на обочине». «Мосфильм». Второе творческое объединение. 1979, Авторы сценария: А. Стругацкий. Б. Стругацкий Режиссер А. Тарковский. Оператор А. Княжинский. Художник А. Тарковский. Композитор Э. Артемьев. В ролях: А. Фрейндлих (жена Сталкера), А. Кайдановский (Сталкер). А. Солоницын (Писатель). Н. Гринько (Профессор). Стихи Ф. Тютчева и Арсения Тарковского.

ВРЕМЯ ПУТЕШЕСТВИЯ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО И ТОНИНО ГУЭРРЫ. Производство «Джениус» С. Р. Л. (Италия). 1982. Операторы: Лючано Товоли и Джанкарло Панкальди. Монтаж

Франко Летти. Организация съемок Франко Терилли.

НОСТАЛЬГИЯ. Производство «РАИ Канал 2». Ренцо Росселлини, Маноло Болоньини для «Опера Фильм» (Италия) при участии «Совинфильма» (СССР). Прокат «Фильм Энтернасьональ». 1983. Авторы сценария: А. Тарковский, Т. Гуэрра. Режиссер А. Тарковский. Оператор Джузеппе Ланчи. Художник Андреа Кризанти. В ролях: О. Янковский (Андрей Горчаков), Д. Джордано (Эуджения), Э. Юсефсон (Доменико), П. Террено (жена Горчакова), Л. де Марки, Д. Боккардо, М. Вукотич, Р. Ди Марио, Р. Фурлан, Л. Галасси. В фильме использована музыка Дебюсси, Верди, Вагнера.

БОРИС ГОДУНОВ. Опера М. Мусоргского по трагедии А. С. Пушкина. Королевский оперный театр «Ковент-Гарден» (Лондон). 1983. Режиссер А. Тарковский. Дирижер Клаудио Аббадо. Сценическое оформление Николай Двигубский. Световое оформление Роберт Брайн. В ролях: Роберт Ллойд (Борис Годунов), Эва Рандова (Марина Мнишек), Майкл Светлев (Гришка Отрепьев), Филипп Лэнгридж (Шуйский), Патрик Пауэр (Юродивый), Гуинни Ховел (Пимен).

ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ. Производство Шведского киноинститута (Стокгольм), «Аргос Фильм С. А.» (Париж) при участии «Филм Фор Интернейшнл» (Лондон); «Юсефсон и Нюквист ХБ»; Шведского телевидения СВТ2; «Сэндрю Филм Театер АБ» (Стокгольм); при содействии Министерства культуры Франции. 1986. Продюсер Анна-Лена Вибом. Автор сценария и режиссер А. Тарковский. Оператор Свен Нюквист. Художник Анна Асп. В фильме использована музыка И. С. Баха, шведская и японская народная музыка. В ролях: Э. Юсефсон (господин Александер), С. Флитвуд (его жена Аделаида), В. Мерес (Юлия), А. Эдваль (Отто), Г. Гислодоттир (Мария), С. Вольтер (Виктор). Ф. Франзен (Марта), Т. Шелквист (Малыш).

ЛИТЕРАТУРА

I. СТАТЬИ, ИНТЕРВЬЮ, ЛИТЕРАТУРНЫЕ СЦЕНАРИИ, КНИГИ АНДРЕЯ ТАРКОВСКОГО

Мишарин А., Тарковский А. Зеркало: Сценарий // Киносценарии: Литературно-художественный альманах. М.: Госкино СССР, 1988. № 12.

Горенштейн Ф., Тарковский А. Светлый ветер: Сценарий // Киносценарии. М.: Госкино СССР, 1995. № 5.

Гуэрра Т., Тарковский А. Ностальгия: Отрывки из сценария // Киносценарии. М.: Госкино СССР, 2003. № 2—3.

Тарковский А., Кончаловский А. Андрей Рублев: Киносценарий // Искусство кино. 1964. № 4—5.

Тарковский А. Гофманиана: Сценарий // Искусство кино. 1976. № 8.

Тарковский А. Мартиролог: Дневники: 1970—1986. Международный институт имени Андрея Тарковского, 2008.

Тарковский А. Когда фильм окончен: Говорят режиссеры «Мосфильма» И «Мосфильм». Вып. IV. М.: Искусство, 1964.

Тарковский А. Запечатленное время // Искусство кино. 1967. № 4.

Тарковский А. Зачем прошлое встречается с будущим? / Интервью и комментарии О. Евгеньевой // Искусство кино. 1971. № 11.

Тарковский А. Перед новыми задачами / Записала О. Суркова //Искусство кино. 1977. № 7.

Тарковский А. Жгучий реализм // Луис Буньюэль: Сб. М.: Искусство, 1979.

Тарковский А. О кинообразе / Записала О. Суркова // Искусство кино. 1979. № 3.

Тарковский А. Федерико Феллини // Искусство кино. 1980. № 12.

Тарковский А., Козинцев Г. Я часто думаю о Вас…: Из переписки Тарковского с Козинцевым: 1969—1972 / Подготовка публикации В. Г. Козинцевой // Искусство кино. 1987. № 6.

Тарковский А. Самое динамичное искусство высиживается годами: Письма к Ю. В. Зарубе: 1969—1973 / Публикация, предисловие, примечания Р. Корогодского // Искусство кино. 1988. № 12.

Тарковский А. Беседа о цвете / Беседу вел Л. Козлов // Киноведческие записки. Вып. 1. М.: ВНИИК Госкино СССР, 1988.

Тарковский А. XX век и художник: Записи встреч с режиссером в рамках Сент-Джеймского фестиваля 1984 г. (Англия) / Публикация В. Ишимова, Р. Шейко // Искусство кино. 1989. № 4.

Тарковский А. Встань на путь / Беседу вели Е. Иллг и Л. Нойгер // Искусство кино. 1989. № 2.

Тарковский А. О природе ностальгии / Беседу вел Г. Бахман // Искусство кино. 1989. № 2.

Тарковский А. Красота спасет мир / Интервью Ч.-Г. де Бранта // Искусство кино. 1989. № 2.

Тарковский А. Слово об Апокалипсисе // Искусство кино. 1989. № 2.

Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре // Искусство кино. 1990. № 7-10.

Тарковский А. Беседа с Германом Херлингхаузом: Пояснения режиссера к фильму «Солярис» / Публикация Рут Херлингхауз и Л. К. Козлова; комментарий Н. М. Зоркой // Киноведческие записки. 1992. Вып. 14.

Tarkowskij A. Die versiegelte Zeit. Berlin, Frankfurt / Ultetein, 1985.

II. ВОСПОМИНАНИЯ, ЭССЕ, ЗАМЕТКИ О ТАРКОВСКОМ, РЕЦЕНЗИИ НА ФИЛЬМЫ, СТАТЬИ И КНИГИ О ЕГО ТВОРЧЕСТВЕ

Александер-Гарретт Л. Андрей Тарковский: собиратель снов М.: АСТ; Апрель, 2009.

Андрей Тарковский: ностальгия / Авт. и сост. П. Волкова. М.: Зебра Е 2008.

Аннинский Л. Попытка очищения? // Искусство кино. 1989. № 1.

Баткин Л. Не боясь своего голоса // Искусство кино. 1988. № 11.

Баткин Л. Что такое ностальгия? // Искусство кино. 1990. № 7.

Болдырев Н. Сталкер, или Труды и дни Андрея Тарковского. Челябинск, 2002.

Болдырев Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского. М.: Вагриус, 2004.

Винокурова Т. Хождение по мукам «Андрея Рублева» // Искусство кино. 1989. № 10.

Волкова П. Д. Арсений и Андрей Тарковские. М.: Зебра Е, 2004.

Георгий Рерберг — Марианна Чугунова — Евгений Цымбал. Фокус на бесконечность: Разговор о «Сталкере» // Искусство

кино. 2006. № 4.

Герман А. Высокая простота // Искусство кино. 1990. № 6.

Гордон А. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. М.: Вагриус, 2007.

Графов Э. Мой одинокий друг // Московские новости. 2003. 12 мая.

Демидова А. Вторая реальность. М.: Искусство, 1980.

Жертва кинематографа / Интервью с В. Овчинниковым // Кино-коло. 2006. № 32 (зима). На укр. яз.

Зоркая Н. Черное дерево у реки // Искусство кино. 1962. № 7.

К 60-летию Андрея Тарковского // Киноведческие записки: Историко-теоретический журнал. 1992. Вып. 14.

Козинцев Г. «Черное, лихое время…»: Из рабочих тетрадей. М., 1994.

Кончаловский А. Низкие истины. М.: Совершенно секретно, 1998.

Кончаловский А. Возвышающий обман. М.: Совершенно секретно, 1999.

Кончаловский А. Мы с Тарковским были соперниками / Интервью Алексея-Нестора Науменко// Кино-коло. № 32. 2006 (зима). На укр. яз.

Лазарев Л. На съемках и после съемок… // Искусство кино. 1988. № 10.

Лойша В. Такое кино: Четыре дня с Андреем Тарковским // Дружба народов. 1989. № 1.

Лотвал Л.-О. Каждый день с Тарковским // Искусство кино. 1989. №2.

Малявина В. Услышь меня, чистый сердцем. М.: Олимп; Астрель; АСТ, 2000.

Мень Александр (протоиерей). Контакт// Искусство кино. 1989. № 7. Мир и фильмы Андрея Тарковского: Размышления, исследования, воспоминания, письма / Сост., подг. текста А. М. Сандлер. М.: Искусство, 1991.

Митта А. Время ломало даже самые крепкие натуры // Кинематограф оттепели. Кн. 2. М.: Материк, 2002.

Михалков-Кончаловский А. Парабола замысла. М.: Искусство, 1977.

Михалкович В. Андрей Тарковский. М.: Знание, 1989.

Михалкович В. Дом как уходящая натура // Киноведческие записки 1994. Вып. 21.

Наука, человек, нравственность: Обсуждаем кинофильм «Солярис» // Вопросы литературы. 1973. № 1.

О Тарковском: Воспоминания: В 2 кн. / Сост. и акт. предисл. М А. Тарковская. М.: Дедалус, 2002.

Памфилов Г., Тарковский А. Итальянский диалог/Запись О. Сурковой // Искусство кино. 1995. № 11.

Педиконе П., Лаврин А. Тарковские: Отец и сын в зеркале судьбы. М. ЭНАС, 2008.

Ромм М. Устные рассказы. М.: Киноцентр, 1989.

Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. М.: Продюсерский центр «Квадрига», 2009.

Скаландис Ант. Машина желаний: Стругацкие и Тарковский // Искусство кино. 2008. № 2.

Сокуров А. Тарковский продолжил начатое Довженко // Кино-коло. 2006. № 32 (зима).

Соловьев С. Как меня одолевали бесы // Киносценарии. 2001. № 6.

Суркова О. Книга сопоставлений. М.: Киноцентр, 1991.

Суркова О. Тарковский и я: Дневник пионерки. М.: Зебра Е, 2002.

Суркова О. Хроники Тарковского // Искусство кино. 2002. № 4,6, 7, 9,10.

Тарковская М. Осколки зеркала. М.: Вагриус, 2006.

Тарковский А. А. Судьба моя сгорела между строк / Арсений Тарковский. М.: Эксмо, 2009.

Трояновский В. Новые люди шестидесятых годов // Кинематограф оттепели. Кн. 2. М.: Материк, 2002.

Туровская М. 7 1/2 или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991.

Фомин В. Страсти по Андрею // Экран и сцена. 1992. № 13—16. 26 марта — 14 мая.

Фомин В. Шедевр 2-й категории: Материалы из истории создания «Зеркала» // Экран и сцена. 2002. № 9—20. Апрель — июнь.

Ханютин Ю. НТР, человек, кинематограф // Искусство кино. 1975. № 4.

Черток С. Три встречи с Андреем Тарковским // Русская мысль. 1994. № 4047. 6—12 октября.

Шемякин А. М. Солженицын и Тарковский // Киноведческие записки. 1992. Вып. 14.

Шерель А. Единица хранения Д-73741 // Театр. 1989. № 2.

«Я жил и пел когда-то…»: Воспоминания о поэте Арсении Тарковском. Томск: Водолей, 1999.

notes

Примечания

1

Тарковская М.А. Осколки зеркала. 2-е изд., доп. М.: Вагриус, 2006.

2

Там же. С. 339.

3

Полностью текст письма дан в переводе с французского в мемуарах М.А. Тарковской. – Здесь и далее примечания автора.

4

Аграновская Г. Звездочет// Я жил и пел когда-то...: Воспоминание о поэте Арсении Тарковском: Сб. Томск: Водолей, 1999. С. 43.

5

Тарковская М.А. Осколки зеркала. С. 289.

Там же. С. 353.

Там же. С. 120.

Там же. С. 197.

Там же. С. 187.

10

Мишарин А., Тарковский А. Зеркало: Сценарий // Киносценарии: Литературно-художественный альманах. 1988. Вып. 2.

11

Тарковская М.А. Осколки зеркала. С. 182.

Там же. С. 200, 201.

13

Рыбаков Б. А. Язычество Древней Руси. М.: Наука, 1987. С. 461.

14

См.: Тарковская М.А. Осколки зеркала. С. 337.

15

См.: Там же. С. 73.

16

Появление первой лирической книги отца перекликается с таким же знаковым событием в жизни сына. Выходит фильм «Иваново детство», незамедлительно сделавший всемирно известной фамилию Тарковских. А в самом названии картины знакомые с лирикой Арсения отчетливо угадывали оглядку Андрея на творчество отца (ср. стихи «Иванова ива»).

17

Болдырев Н. Сталкер, или Труды и дни Андрея Тарковского. М.: Урал Л.Т.Д., 2002. С. 70-71.

Искусство кино. 1989. № 2. С. 95-100.

19

Там же. С. 96-97.

Там же. С. 98.

21

Александер-Гарретт Л. Андрей Тарковский: собиратель снов. М.: АСТ; Астрель, 2009. С. 65—66.

Тарковская М.А. Осколки зеркала. С. 49.

23

Дрил, Мандрил и Гамадрил - персонажи поэмы Н. Подгоричани (пояснение М. А. Тарковской).

Тарковская М.А. Осколки зеркала. С. 48.

Там же. С. 51.

Там же. С. 65-66.

И в «Ностальгии», и в «Жертвоприношении» встречаются такие окна и такие двери, за которыми не пространство, а глухой кирпичный тупик, стена, не дающая простора человеческой душе.

Тарковская М.А. Осколки зеркала. С. 43.

29

Цит. по: Суркова О. Тарковский и я: Дневник пионерки. М.: Зебра Е, 2005. С. 45.

Тарковская М.А. Осколки зеркала. С. 76.

31

Вознесенский А. Белый свитер // О Тарковском: Воспоминания: В 2 кн. М.: Дедалус, 2002. С. 25.

32

Там же.

33

Куриленко В. По следам великого алхимика // О Тарковском: Воспоминания. С. 273.

34

Из стихотворения В. Брюсова «Творчество» (1895), которое сам поэт называл «ультрасимволистским». В нем утверждается иррациональность и творчества, но при этом воспроизводятся реальные детали домашней обстановки поэта, включая и тени от листьев латании на стене.

35

Цит. по: Суркова О. Тарковский и я… С. 37.

О Тарковском: Воспоминания: Сб. С. 298.

37

Цит. по: Волкова П. Арсений и Андрей Тарковские. М.: Зебра Е, 2004. С. 143-144.

38

Сестра Тарковского вносит коррективы в это описание одежды ее брата. Она помнит «желтый пиджак», велюровую шляпу, пальто в елочку и не припоминает «зеленых брюк» и «оранжевого галстука», а также «трехметрового шарфа».

39

Волкова П. Арсений и Андрей Тарковские. С. 150.

Там же.

Тарковская М.А. Осколки зеркала. С. 84-85.

Там же. С. 87.

Там же. С. 88.

Там же.

45. Киноведческие записки. 1992. № 4.

Ганчина Ольга. Письмо Марине Тарковской // О Тарковском… С. 331.

Там же. С. 334.

Там же. С. 338.

49

Там же.

Там же. С. 339.

51

51. Туровская М. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство 1991. С. 23.

Гордон А. В. Не утоливший жажды: об Андрее Тарковском. М.: Вагриус, 2007. С. 44-45.

Там же. С. 49.

Ромм М. Беседы о кино. М.: Искусство, 1964.

Черток С. (Иерусалим). Три встречи с Андреем Тарковским // Русская мысль. 1994. № 4047. 6—12 октября.

Ромм М. Устные рассказы. М.: Киноцентр, 1989. С. 14.

Там же.

Гордон А. Не утоливший жажды… С. 47.

Там же. С. 36, 37.

Там же. С. 39

61

Там же.

Волкова П. Арсений и Андрей Тарковские. М.: Зебра Е, 2004. С. 261.

Салынский Д. А. Киногерменевтика Тарковского. М.: Квадрига, 2009. С. 147.

Гордон А. Не утоливший жажды… С. 85.

Кончаловский А. Мы с Тарковским были соперниками / Интервью Алексея Нестора-Науменко // Кино-коло. 2006. № 32 (зима). С. 150. (На укр. яз.)

Кончаловский А. Низкие истины. М.: Совершенно секретно, 1998. С. 111.

Кончаловский А. Мы с Тарковским были соперниками… С. 151.

Абдусаламов Ш. Обратные связи // О Тарковском: Воспоминания. С. 185.

Цит. по: Гордон А. Не утоливший жажды… С. 92.

Гордон А. Не утоливший жажды… С. 120.

Тарковская М.А. Осколки зеркала. С. 369.

Кончаловский А. Низкие истины. С. 109.

73

Гордон А. Не утоливший жажды… С. 127, 128.

Мир и фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1990.

Там же. С. 341.

Бурляев Н. Один их всех – за всех – противу всех! // О Тарковском: Воспоминания. С. 55.

Там же. С. 56.

Советский экран. 1990. № 2. С. 22.

О Тарковском: Воспоминания. С. 67.

Кончаловский А. Низкие истины. С. 116.

81

См.: Малявина В. Услышь меня, чистый сердцем. М.: Олимп; Астрель; АСТ, 2000.

Когда фильм окончен // Мосфильм. Вып. IV. М.: Искусство, 1964. С. 168, 169.

83

Малявина В. Услышь меня… С. 251.

Михалкович В. Трансценденция дома: Тарковский и Герман // Независимая газета. 1992. 19 ноября.

85

Кончаловский А. Низкие истины. С. 104.

Там же. С. 113.

Там же.

88. Когда фильм окончен // Мосфильм. Вып. IV.

Там же. С. 141.

Искусство кино. 1962. № 7.

91

См.: Трояновский В. Новые люди шестидесятых годов // Кинематограф оттепели. Кн. 2. М.: Материк, 2002.

Там же. С. 26.

93

Митта А. Время ломало даже самые крепкие натуры // Кинематограф оттепели. Кн. 2. С. 346.

Там же. С. 347.

Лазарев Л. На съемках и после съемок… Воспоминания об Андрее Тарковском // Искусство кино. 1989. № 10. С. 62.

Михалкович В. И. Андрей Тарковский. М.: Знание, 1989. С. 5.

Гордон А. Не утоливший жажды… С. 167.

Шмаринов А. Дай Бог его мятущейся душе… // О Тарковском: Воспоминания. С. 353.

Цит. по: Волкова П. Арсений и Андрей Тарковские. С. 269, 270.

100

Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого / Интервью и литературная запись Валерия Перевозчикова. Ставрополь, 1992. С. 90, 91.

101

Искусство кино. 1988. № 12.

102

Тарковский А. Мартиролог: Дневники: 1970-1986. Международный институт им. Андрея Тарковского, 2008. С. 39.

103

Салынский Д. Киногерменевтика Тарковского. С. 380, 381.

Болдырев Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского. М.: Вагриус, 2004. С. 222.

105

Кончаловский А. Низкие истины. С. 124.

106

Шерель А. Единица хранения Д-73741 // Театр. 1989. № 11.

107

Цит. по: Суркова О. Книга сопоставлений. М.: Киноцентр, 1991. С. 132, 133, 135.

108

См. документы об этом в публикации Валерия Фомина «Страсти по Андрею» // Экран и сцена. 1992. № 13-16, 26 марта-14 мая.

109

См. интервью с Т. Г. Огородниковой в кн.: Туровская М. 7 ½, или Фильмы Андрея Тарковского. С. 71, 78.

Графов Э. Мой одинокий друг // Московские новости. 2003. 12 мая.

111

Кончаловский вспоминает, что первым толчком к их расхождению стало появившееся у него сомнение в том, что Андрей Арсеньевич правильно работает с актерами. На съемках «Рублева» «он так заталдычил им головы рассуждениями, что они перестали понимать как и что играть. Я говорил ему: “Ты можешь объяснить по Станиславскому, что ты от них хочешь?”» (Кончаловский А. Возвышающий обмен. М.: Совершенно секретно, 1999. С. 83, 84.

112

См. интервью с Л. Б. Фейгиновой в кн.: Туровская М. 7 ½... С. 142— 149. А также записанное М. А. Тарковской в сборнике «О Тарковском: Воспомимаиия». С. 176 — 180.

113

Туровская М. 7 ½... С. 58.

114

Там же.

115

См.: О Тарковском: Воспоминания.

Померанц Г.С. В поисках внутреннего круга // Киноведческие записки: Историко-теоретический журнал. 1992. Вып. 14. С. 67, 68.

117

О Тарковском: Воспоминания. С. 117.

118

Иванов Вяч. Время и вещи // Мир и фильмы Андрея Тарковского… С. 229.

119

Жертва кинематографа / Интервью с В. Овчинниковым // Кино-коло. 2006. № 32. С. 16. (На укр. яз.).

Там же. С. 162.

121

Документы, связанные с приемом и обсуждением картины вплоть до начала 1969 года, даются далее по материалам, опубликованным Татьяной Винокуровой в журнале «Искусство кино» (1989, № 10), а также по публикациям В. Фомина в «Экране и сцене».

Туровская М. 7 ½... С. 73.

123

Гордон А. Не утоливший жажды… С. 178.

Там же. С. 181.

125

Куницын Г. К истории «Андрея Рублева» // О Тарковском. Сб. С. 416.

126

Козинцев Г. Черное, лихое время… Из рабочих тетрадей. М., 1994. С. 197.

127

«Я часто думаю о Вас…»: Из переписки Тарковского с Козинцевым. Искусство кино. 1987. № 6. С. 93-105. В журнале опубликована часть переписки с января 1969 года по июнь 1972-го. Это время, когда Козинцев работает над «Королем Лиром» (1971), а Тарковский ставит «Солярис», «позаимствовав» у Козинцева «Лира» (Юри Ярвета) для роли Снаута в экранизации Лемма. «Солярис» Козинцеву не понравился.

Кончаловский А. Низкие истины. С. 120, 121.

129

См., например, положительные отзывы С. Герасимова, Г. Чухрая, С. Юткевича в ежегоднике «Экран» (1970). Правда, выступая осенью 1969 года на Всесоюзном совещании кинематографистов, Юткевич, в частности, сказал: «Я только что из Парижа, и там в кинотеатре “Кюжас” демонстрируется фильм “Андрей Рублев”, хотя в нашей стране он не выпущен на экраны. А между тем мне мой друг коммунист Мишель Курно не любит фильм Тарковского “Андрей Рублев” за то, что Тарковский не любит русский народ».

Советский экран. 1984. № 22. С. 18, 19.

Аннинский Л. Попытка очищения? // Искусство кино. 1989. № 1.

132

Искусство кино. 1964. № 4,5. Вариант сценария, в сокращенном виде опубликованный в журнале, назвался не «Андрей Рублев», а «Начала и пути».

Бахтин М. Проблема поэтики Достоевского. М., 1963.

Образ почерпнут, вероятно, из детских лет самого Тарковского. Выше мы высказывали предположение, что образ водной плоти, запавший в подсознание с детских лет, преобразился, возможно, в образ лонных вод матери-природы, родины.

См.: Сергеев В. Н. Рублев. М.: Молодая Гвардия, 1986.

136

Гессе Г. Письма по кругу. М.: Прогресс, 1987. С. 143, 144.

См.: Киносценарии. 1995. № 5.

Tarkowskj A. Die versiegelte Zeit. Berlin, Frankfurt / Ullstein, 1985.

139

Известия. 2005. № 18. Февраль.

О Тарковском: Воспоминания. С. 145.

Суркова О. Книга сопоставлений... С. 114,115.

Там же. С. 117, 118.

143

О Тарковском: Воспоминания. С. 88.

Там же С. 88, 89.

145

Там же. С. 98.

146

Цит. по: Божович В. Современные западные режиссеры. М.: Наука, 1972. С. 87.

147

О Тарковском: Воспоминания. С. 102, 103.

Ханютин Ю. НТР, человек, кинематограф // Искусство кино. 1975. № 4.

149

Зачем прошлое встречается с будущим? / Беседу ведет и комментирует О. Евгеньева // Искусство кино. 1971. № 11. С. 101.

См.: Киноведческие записки. 1992. Вып. 14. С. 48-53.

151

Гессе Г. Детство волшебника // Гессе Г. Письма по кругу. М.: Прогресс, 1987.

152

Суркова О. Хроники Тарковского. «Солярис». Дневниковые записи с комментариями // Искусство кино. 2002. № 4. С. 82.

153

Киносценарии: Литературно-художественный альманах. Вып. 2. С. 122.

Мишарин А. О друге и соавторе // Андрей Тарковский: Ностальгия / Сост. П. Волкова. М.: Зебра Е, 2008. С. 421.

155

Коновалов В. Одной новогодней ночью… // «Я жил и пел когда-то…». С. 61.

156

См. публикацию В. Фомина в «Киноведческих записках» (1991. Вып. 11. С. 171-173).

См.: Киносценарии. 2001. № 6.

158

Название фильма последовательно изменялось, прежде чем возникло окончательное – «Зеркало». Был «Белый, белый день…», затем - «Безумный ручеек», «Мартиролог», «Искупление», «Исповедь», «Почему ты стоишь вдали?»

159

См. материалы из истории создания «Зеркала», подготовленные В. Фоминым: Шедевр 2-ой категории // Экран и сцена. 2002. Апрель – июнь. № 9-20.

160

Невольно вспоминаются ранние стихи Арс. Тарковского: Я так давно родился, Что слышу иногда, Как надо мной проходит Студеная вода… И далее – строки: А я лежу на дне речном И вижу из воды Далекий свет, высокий дом, Зеленый луч звезды…

Киносценарии. Вып. 2. С. 126.

Тарковская М. А. Осколки зеркала. С. 202, 203.

163

Суркова О. Хроники Тарковского. «Зеркало». Дневниковые записи с комментариями // Искусство кино. 2002. № 6. С. 124, 125.

164

Интервью с М.С. Чугуновой см.: Туровская М. 7 ½…С. 116-123.

165

О Тарковском: Воспоминания. С. 135.

Там же. С. 136.

167

Шёман В. Дважды Москва: Две встречи с Андреем Тарковским // О Тарковском: Воспоминания. С. 118-133.

Тарковская М. А. Осколки зеркала. С. 365.

169

Брежна И. Интервью с Андреем Тарковским // О Тарковском: Воспоминания.

Демидова А. Вторая реальность. М.: Искусство, 1980. С. 148.

171

Ишимов В., Кичин В. «Мосфильм» вчера, сегодня, завтра… (Глава, посвященная съемкам «Белого дня», написана О. Сурковой) // Искусство кино. 1974. № 2. С. 34.

См.: Экран и сцена. 2002. № 15-16. Май. С. 8.

173

См.: Суркова О. Книга сопоставлений. С. 93-103.

Там же. С. 102, 103.

175

Туровская М. 7 ½ … С. 147.

Киносценарии. 1988. Вып. 2. С. 127, 128.

177

Гордон А. Не утоливший жажды… С. 229, 230.

Баткин Л. Не боясь своего голоса // Искусство кино. 1988. № 11.

179

Болдырев Н. Сталкер… С. 184.

Тарковский не только «болел» за то, чтобы «Вася» (Шукшин) снимался у Хуциева, но и сам снялся у него в «Заставе Ильича». Все участники молодежной «тусовки» начала 1960-х, на которой циничному персонажу Тарковского юная героиня Ольги Гобзевой вынуждена нанести пощечину, за что актриса не сможет простить Хуциева и через полвека, оставляют ощущение бесприютности. Кажется, вечное место их пребывание этой вот в этой довольно тесноватой комнате — им негде жить. У них нет дома, как его нет, на самом деле, у главных героев картины.

181

Главная тема – современность: В Госкино СССР и СК СССР // Искусство кино. 1975. № 4.

182

Экран. 1992. № 1.

Киносценарии. 2001. № 6.

Искусство кино. 1989. № 2. С. 95.

Искусство кино. 2002. № 7. С. 117, 118.

186

Вспомним одно из названий фильма – «Почему ты стоишь вдали?»

Михалков-Кончаловский А. Парабола замысла. М.: Искусство, 1977. С. 30.

Там же. С. 188, 189.

Специфический монотеизм Тарковского сплавлен из элементов часто взаимоотрицающих. Исследователи находят сложный комплекс мировоззренческих составляющих в творчестве режиссера. Н. Болдырев, например, считает, что Тарковский «сцепил в... единую пластику свет православия (в его, прежде всего, исихастских корнях), чисто русскую экстремальную надмирность (русская тоска) и даосско-дзэнскую музыкальность растворенности в чистоте изначального сознания».

190

Речь должна была идти о присуждении категории фильму «Зеркало». В советское время их было три. Третья категория не предполагала ни оплаты, ни проката фильма. Более того, авторов штрафовали за перерасход пленки и другие производственные прегрешения. Вторая оборачивалась умеренным вознаграждением. Отмечались ею обычно фильмы среднего уровня. Первая – самая высокая гонорарная ставка, большой тираж.

191

Гордон А. Не утоливший жажды… С. 244.

Рерберг Г., Чугунова М., Цымбал Е. Фокус на бесконечность: Разговор о «Сталкере» // Искусство кино. 2006. № 4. С. 109.

Волкова П. Д. Читая «Гофманиану» // Киноведческие записки: Историко-теоретический журнал. НИИ киноискусства Российского кинокомитета. 1992. Вып. 14.

См.: Седов В. Тарковский и шекспировский «Гамлет» // Мир и фильмы Андрея Тарковского…

195

Образцова А. И правда, и высота // Мир и фильмы Андрея Тарковского… С. 308.

Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Пикник на обочине. М.: АСТ, 2008. С.239, 240.

См.: Сборник научной фантастики. Вып. 25. М.: Знание, 1981.

О Тарковском: Воспоминания. С. 172.

199

Тарковский А. Перед новыми задачами / Записала Ольга Суркова // Искусство кино. 1977. № 7. С. 116-118.

О Тарковском: Воспоминания. С. 178, 179.

201

См.: Туровская М. 7 ½ … С. 147, 148.

См.: Болдырев Н. Сталкер… С. 259, 260.

203

О Тарковском: Воспоминания. С. 185.

Там же. С. 189, 190.

205

Пришел на «Сталкер» в качестве ассистента по реквизиту 1 февраля 1977 года.

206

Искусство кино. 2006. № 4. С. 114.

207

Гордон А. Не утоливший жажды… С. 272, 273.

См.: Искусство кино. 2008. № 2.

209

Искусство кино. 2006. № 4. С. 122.

210

Туровская М. 7 ½ … С. 129, 132.

211

Лойша В. Такое кино: Четыре дня с Андреем Тарковским // Дружба народов. 1989. № 1. С. 222.

212

Можно воспринимать это «вы» как местоимение множественного числа – обращение к жене и дочери, а можно и как вежливую форму обращения только к жене – «Вы». Ведь именно на «Вы» обращался к своей супруге Тарковский, как, впрочем, и она к нему.

213

Известно, что Тарковский хотел пригласить Кайдановского на роль Горчакова в «Ностальгии» еще и потому, что актер, как казалось режиссеру, похож на Ван Гога. Тарковский хотел перевязать голову актера, подобно тому, как перевязывал свою Ван Гог после того, как отрезал себе ухо. Повязка в «Сталкере», как и пятно на остриженной голове, - примета незащищенности и одновременно избранности. А с другой стороны, и сокрытие, возможно, следов попытки самоубийства, по примеру, может быть, своего учителя — Дикобраза.

Александер-Гарретт Л. Андрей Тарковский: собиратель снов. С. 37.

Искусство кино. 1981. № 10. С. 20.

216

Глеб Панфилов - Андрей Тарковский: Итальянский диалог / Записано Ольгой Сурковой в 1982 году в Риме // Искусство кино. 1995. №11 С. 197, 198.

См.: Сокуров А. Тарковский продолжил начатое Довженко // Кино-коло. 2006. № 32 (зима). С.153—156. (На укр. яз.)

Это были первые годы деятельности Е. Ю. Сардис-Давиташвили (Джуна), которая специалистам всегда казалась спорной, поскольку документально не подтверждалась.

Суркова О. Тарковский и я… С. 240.

Педиконе П., Лаврин А. Тарковские: Отец и сын в зеркале судьбы. М.: ЭНАС, 2008.

Тарковский А. А. Судьба моя сгорела между строк. М.: Эксмо, 2009. С. 49.

Суркова О. Тарковский и я… С. 262.

223

В 1984 году на Андрея Тарковского было заведено дело оперативной разработки «Паяц». Под этой кличкой Тарковский упоминался в бумагах КГБ: «Измена Родине в форме отказа возвратиться из-за границы и оказание иностранному государству помощи в проведении враждебной деятельности против СССР».

224

А. Тарковский ошибается. В апрельском номере журнала «Искусство кино» за 1982 год на третьей странице обложки, где обычно помещаются поздравления, было и адресованное ему, с его портретом.

Тарковская М.А. Осколки зеркала… С. 348-353.

226

Сведения о Максиме Созонтовиче Березовском (1745-1777) были получены Тарковским от композитора Николая Сидельникова.

227

См.: О Тарковском: Воспоминания.

228

О природе ностальгии / Интервью с Андреем Тарковским Гидеона Бахмана // Искусство кино. 1989. № 2. С. 131-136.

Спектакль был возобновлен в октябре 2003 года там же к 20-летию его постановки.

Суркова О. Е. От «Андрея Рублева» - к «Борису Годунову» // Киноведческие записки. Вып. 14. С. 115.

231

Занусси К. Путешествие в Долину Гигантов // О Тарковском: Воспоминания. С. 163.

232

Туровская М. 7 ½ … С. 149.

233

Баткин Л. Что такое ностальгия? // Киноведческие записки. 1992. Вып. 14. С. 129, 130.

Болдырев Н. Сталкер… С. 330, 331.

235

Напомним, что это и фамилия реально существовавшего Павла Петровича Горчакова, на хуторе которого рядом с деревней Игнатьево проживала семья Тарковских в 1935-1936 годах. Кстати, именно он и был снят в «Зеркале» в эпизоде с горящим сараем.

Д. Салынский, со ссылкой на исследования историка музыки М. Рыцаревой, отмечает, что жизнь и смерть прототипа Павла Сосновского в реальности выглядели гораздо менее драматично и романтично, нежели в восприятии и толковании Тарковского. Заметим также, что образы людей, превращенных в статуи, перейдут в ночную сцену в саду у фонтана оперы «Борис Годунов», поставленной Тарковским в Лондоне.

В сценарии, во-первых, это едва ли не предсмертное видение Горчакова, а во-вторых, в нем он присутствует сам и видение ближе к реальности, запечатленной в дневниках Тарковского 15 сентября 1976 года.

238

А. Тарковский высоко оценивал картину Р. Балаяна. В книге воспоминаний Л. Александер-Гарретт рассказывается, как в марте 1985 года, когда Тарковский работал в Швеции над «Жертвоприношением», он и его тамошние друзья договорились пойти на «Полеты...». Шведам фильм не понравился. Они увидели в нем «обыкновенную бытовую ленту» и удивлялись, как такой режиссер, как Тарковский, может ею восхищаться. «Вот, видишь, — как бы в подтверждение своей теории о непереводимости искусства заявил он Лейле. — Они ничего не понимают и не могут понять в нашей жизни...» Фильм Балаяна был действительно именно «о нашей жизни» и только по чисто внешним признакам мог быть отнесен к бытовой драме.

239

Гордон А. Не утоливший жажды… С. 328.

240

Английский друг Андрея Тарковского, в то время художественный руководитель театра «Риверсайд Студиос».

241

Александер-Гарретт Л. Андрей Тарковский: собиратель снов. С. 79, 80.

Там же. С. 102, 103.

243

Там же. С. 336, 337.

Там же. С. 493.

245

Александер Л. Тайны и таинства Андрея Тарковского // О Тарковском: Воспоминания. С. 218.

Там же. С. 218.

247

«О дружеском отношении Андрея к Деманту свидетельствует памятный подарок — рисунок Андрея: дерево и под ним — могила с православным крестом, загадочный глаз в корнях дерева и фигура летящего в небе ангела...» (А. Гордон).

См.: О Тарковском: Воспоминания. С. 164.

249

Красота спасет мир.../ Интервью с Андреем Тарковским Чарлза Генри де Бранта // Искусство кино 1989 № 2. С. 144—149.

250

См.: О Тарковском: Воспоминания. С. 165.

251

Мартиролог. С. 594.

Александер-Гарретт Л. Андрей Тарковский… С. 174.

253

По китайским мифам, встреча с лисой-оборотнем — плохое предзнаменование. Они, соблазняя человека, ослабляют его энергию, истощают, насыщая себя, и становятся бессмертными. Через них души умерших могут контактировать с живыми.

Искусство кино. 2008. № 2.

Интересно, что актриса чуть позднее сыграла роль жены почившего семейного тирана и суровой матери в непростой семье в фильме А. Кончаловского «Застенчивые люди» (1987).

Александер-Гарретт Л. Андрей Тарковский… С. 71-72.

Там же. С. 148.

Там же. С. 132.

259

Там же. С. 399-400.

Там же. С. 458.

261

О Тарковском: Воспоминания. С. 222, 223.

Там же. С. 216, 217.

263

Там же. С. 220, 221.

Там же. С. 209.

Там же. С. 228, 229.

Туровская М. 7 ½ … С. 181.

Киноведческие записки. 1992. Вып. 14. С. 132.

Болдырев Н. Сталкер… С. 339.

Искусство кино. 1989. № 2. С. 145.

Там же.

Предположительно, эта народная песня возникла сразу после войны. Была обработана Б. Терентьевым и записана в 1958 году.

Хорошо известна любовь Тарковского к японской поэзии и японскому кинематографу. М. Чугунова вспоминает, как они с Андреем Арсеньевичем ходили на ретроспективу фильмов Куросавы, причем просмотрели все фильмы по два раза.

В «Запечатленном времени» Тарковский передает легенду «о терпении лишенного жизненных соков истощенного дерева». Некий монах носил воду в гору и поливал высохшее дерево, твердо веря в необходимость своего деяния, в чудодейственность своей веры в Создателя. Поэтому и испытал Чудо: однажды утром ветви дерева ожили.

Герман А. Высокая простота // Искусство кино. 1990. № 6. С. 101.

Александер-Гарретт Л. Андрей Тарковский… С. 322.

Волкова П. Арсений и Андрей Тарковские… С. 192.

277

А. Лаврин и П. Педиконе встретились с Андреем Андреевичем в феврале 2007 года во Флоренции, где он постоянно проживает. К этому времени он снял фильм об отце, возглавил Международный фонд (институт) Андрея Тарковского.